



المسرح الجديد

الرواد الأوائل



حمادة إبراهيم



المجلس الأعلى للثقافة

المسرح الجديد

الرواد الأوائل

حمادة إبراهيم



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

| | |
|--|------------|
| بطاقة الفهرسة | |
| إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية | |
| إدارة الشئون الفنية | |
| إبراهيم ، حمادة | |
| المسرح الجديد - الرواد الأوائل / حمادة إبراهيم | |
| القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١ ، ٢٠١٠ | |
| ١٧٦ ص ، ٢٤ سم | |
| ١ - المسرحيون. | |
| (أ) العنوان | ٧٩٢,٠٢٨٠٩٢ |
| رقم الإيداع : ٢٢٥٢٣ / ٢٠٠٩ | |
| الترقيم الدولي : 3 - 731 - 479 - 977 - 978 - I.S.B.N | |
| طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية | |

الأفكار التي تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هي اجتهادات أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس.

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel. : 27352396 Fax : 27358084

www.scc.gov.eg

المحتويات

| الموضوع | الصفحة |
|--|--------|
| المقدمة..... | 11 |
| تعريف المصطلحات..... | 19 |
| الباب الأول: الحياة..... | 31 |
| الباب الثاني: المسرح قبل المدارس الفنية..... | 43 |
| الباب الثالث: الدادية أو روح الهمم والتدمير..... | 81 |
| الباب الرابع: حركة إيجابية السريالية..... | 105 |
| الخاتمة..... | 160 |
| المراجع والمصادر..... | 167 |

المسرح الجديد.. جديد فى كل شىء

حالة الغليان والفوران والثورة والتمرد والمعارضة والرفض، وغير ذلك من الصفات التى أصابت شعوب العالم وأوروبا بخاصة فى أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى، هذه الحالة التى استشرت فى الأوساط الأدبية والفنية بصفة أخص، تلخصت فى نوع من النقمة على كل ما هو سائد فى الغرب وفى القطيعة لكل ما حققته الحضارة الغربية من إنجازات لم تتمكن من المحافظة عليها أمام آلة الحرب المدمرة. جاء أول تعبير عن هذا الموقف الراض للعقل الأوروبى فى صورة ديوان من الشعر بعنوان «المجالات المغناطيسية»، صدر عام ١٩١٩م، للشاعرين أندريه بروتون وفيليب سوبو، تطبيقاً للكتابة التلقائية التى لا تخضع للعقل والتفكير الواعى، وإنما يملئها العقل الباطن فى أثناء جلسات التتويم المغناطيسى.

وإذا كان هذا الجديد أو الحديث الراض لكل قديم وتقليدى، سُمى بالدائىة ثم بالسريالية، فالذى يهمنى فى المسرح هو أنه كان جديداً فى سائر مجالات العمل المسرحى. فإذا أخذنا نموذجاً لهذا المسرح الجديد مسرحية «المغنية الصلعاء» ليونسكو، وجدنا عناصر الرفض تتمثل أول ما تتمثل فى عنوان المسرحية. فالمسرحية لا تتضمن مغنية صلعاء أو مغنية بشعر. وإذا كان الكاتب بهذا العنوان يرفض برمجة عملية التلقى عند المشاهد، فذلك لأن المسرحية لا تتضمن درساً ولا رسالة. بل إن اللغة، وسيلة الاتصال التقليدية، تصبح موضوع المسرحية، فهى تنهراً وتتمزق وتتحطم أمام أعيننا. ومن ثم كان العنوان الجانبى الذى أضافه المؤلف «مأساة اللغة».

ومن ناحية أخرى، فإن هذا المسرح الجديد يقوم عليه رجال مسرح جدد، لهم توجهات جديدة، داخل قاعات عرض جديدة، إلى جمهور جديد. فهو مسرح جديد فى كل ما يتعلق به، جديد فى رجاله، جديد فى توجهاته، جديد فى قاعاته، جديد فى جمهوره.

أولاً، المسرح الجديد تولى أمره رجالٌ جُدد على مجال المسرح، فالمغامرة المسرحية خاضها رجال من خارج الحركة المسرحية، حتى المخرجين القدامى منهم الذين كانوا يعملون في المسرح فعلاً، مثل جان لوى بارو وجان فيلار، فهؤلاء - كما يقال - «ركبوا القطار وهو سائر». كذلك بالنسبة إلى مهندسى الديكور الذين تعاونوا مع المخرجين، فقد كانوا أيضاً جددًا على المسرح.

أما المؤلفون، فقد كانوا أيضاً يقدمون باكورات أعمالهم للمسرح. فهذا أوجين يونسكو كان مدرساً للغة الفرنسية فى رومانيا ويعترف ببغضه للمسرح: «كنت أستمع إلى الموسيقى، وأزور المعارض الفنية، لكننى لم أكن أذهب إلى المسرح مطلقاً».

وكان بيكيت مدرساً جامعياً متخصصاً فى الرواى مارسيل بروست الفرنسى والشاعر الإيطالى دانتي، وكان روائياً يكتب الرواية الجديدة. بل لقد رُقِضت مسرحية «فى انتظار جودو» عدة مرات من عدة مخرجين، ولم تكن كُتبت للمسرح فى الأصل.

وجان جينيه كان شاعراً وروائياً ويعترف بأنه لم يكن يحب للمسرح. وآداموف بدأ يكتب للمسرح فى سن الأربعين بعد أن اكتشف سيرنديرج.

أمّا عن التوجّهات فقد تأثر المسرح الجديد بمصدرين أو رافدين متناقضين: المصدر الأول جاء من الألمانى بريشت الذى يرى المسرح أداة للتحرر السياسى والاجتماعى. والمصدر الثانى يتمثل فى الفرنسى أرتو صاحب فكرة «مسرح القسوة» والمسرح الشامل لوسائل التعبير المتعددة.

وبالإضافة إلى مسرح الثورة المنسوب إلى بريشت ومسرح المسرحانية المنسوب إلى أرتو، يمكن أن نضيف رافداً ثالثاً يتمثل فى الدعوة إلى مسرح «الاحتفالية الاجتماعية» الذى يلغى الحواجز والقواعد.

أما عن القاعات، فقد بدأ ظهور المسرح الجديد فى قاعات صغيرة مثل مسرح هوشيت ومسرح نوكتامبول ومسرح بابليون، ومعظمها واقعة على الشاطئ الأيسر لنهر السين. وفى هذه المسارح لم يكن يتوافر سوى الوسائل القليلة المتواضعة.

وكذلك الحال بالنسبة إلى الجمهور، فالمسارح الصغيرة التى عرضت أعمال يونسكو وأداموف وبيكيت، كان يؤمها جمهور معين، وهو أيضاً جمهور قليل العدد مما يتناسب مع ضيق المكان. فقد كانت مسرحية «المغنية الصلحاء» على سبيل المثال تُعرض أمام كراسى خالية تقريباً.

وإذا استثنينا المشاهدين المحترفين، وهم النقاد، وجدنا أن هذا الجمهور كان يتكون فى معظمه من الطلاب ومن نفر قليل من عشاق المسرح من أمثال جال لومارشان وريمون كيتو وجان أنوى نفسه. وكان هؤلاء يصطحبون معهم بعض الأصدقاء.

اللعبة المسرحية:

يرفض المسرحيون الجدد المسرح التقليدى الذى يعتمد على الحدوتة وعلى التعليم. وفى ذلك يقول جان جينيه: «منذ أن عرفنا المسرح وكل مسرحية، بالإضافة إلى وظيفتها الأساسية، محشوة باهتمامات سياسية أو دينية أو أخلاقية أو غير ذلك من الاهتمامات، بحيث تحول الفعل الدرامى إلى وسيلة تعليمية».

وهذا التحويل هو ما يرفضه جينيه وغيره من المسرحيين الجدد. فهم يريدون المسرح مسرحاً، أى لعبة مسرحية، ومن ثم كان ميلهم إلى حيلة المسرح داخل المسرح، وهى حيلة منتشرة فى مسرح الباروك.

اللعبة الاجتماعية:

شعر المسرح الجديد أيضًا بحاجة الجماهير إلى الأعمال الاستعراضية التي تقم من خلال الوثائق التاريخية والتمى والعرائس والحواء والمشعوذين. وهذا ما حققه مسرح الشمس في مسرحية ١٧٨٩. من هذه المسرحية التي أرادت التركيز على سمات القوة في السرد الملحمي افتتحت الجماهير بنوع خاص بعملية الاستيلاء على سجن الباستيل وانتصار الشعب على أعدائه، مما يبرر الاحتفال بهذه المناسبة في شكل حفلة في الهواء الطلق للجماهير السعيدة. هذا النوع من المسرحيات التي تشمل على المشاهد الاستعراضية وألعاب الحواة والسيرك أصبح سمة من سمات المسرح الجديد. وفي ذلك محاولة من المسرح للعودة إلى أصوله الأولى حيث حفلات الآلهة القديمة. ولما كان مثل هذا التجديد يصعب تقديمه أمام جمهور من البالغين، فقد دأب القائمون عليه على جذب جماهير الأطفال لتترك الحبل على الغارب أمام تقنيات السيرك وعنصر الخيال.

حتى قبل اختراع هذه الكلمة «المعارضة»،
كان كتاب المسرح في تلك الفترة رجال معارضة،
ولكنها معارضة من نوع غريب، ليست كالمعارضات
الكلامية أو القانونية (...) كانت حركتهم في ذلك
الوقت عدمية رافضة، من النوع الذي يميز الأعمال
الإبداعية الكبرى.

(جان دوفينيو وجان لاغوت،

المسرح المعاصر، الثقافة والثقافة الضد)

مقدمة

يرجع ظهور موجة المسرح الجديد إلى أوائل الخمسينيات من هذا القرن، وقد حمل هذا المسرح عناوين كثيرة، من أهمها مسرح العبث، والا معقول، والطليعة.

ومن بين الكتاب المسرحيين الفرنسيين الذين كانت أعمالهم تُعرض بنجاح في ذلك الوقت نذكر: بول كلوديل وجان جيروودو وجان أنوى ومونترلان وأرمان ساكرو وألبير كامى وجان بول سارتر. وكان المسرح الجديد يمثل عالماً جديداً ومبتكراً، لأنه كان يعارض القواعد المتوارثة ويحاول أن يضع مقاييس جديدة ومعايير مختلفة للعمل المسرحي.

كانت الأعمال المسرحية الجديدة تعرض في جميع مسارح العالم، وبشتى اللغات تقريباً، وقد حققت هذه المسرحيات لمؤلفيها شهرة واسعة، وجعلتهم أكثر كتاب المسرح انتشاراً في العالم أجمع.

لقد طال بنا العهد منذ كانت مسرحية «المغنية الصلحاء» مثلاً، لمؤلفها يونسكو تُعرض على جمهور محدود في أحد المسارح الضيقة الصغيرة في باريس، ولم تلقَ إلا الاستنكار والعزوف، بل والهجوم من معظم المشاهدين والنقاد. ثم ها هي المسرحية نفسها، وقد أصبحت من الكلاسيكيات في مسرح العبث، وتوجت حياة كاتبها بمقعد في مجمع الخالدين، أو مجمع اللغة الفرنسية.

أما صامويل بيكيت فإن أولى مسرحياته بعنوان «في انتظار غودو»، أحدثت ما يشبه دوى القنابل على مسارح باريس، حتى إن معظم المشاهدين في العروض الأولى خاب أملهم، وغادروا المسرح بعد الفصل الأول، ثم لحق بهم الباقيون بعد دقائق من بداية الفصل الثاني، وقد دارت معركة حامية بين المشاهدين خلال فترة

الاستراحة، غير أن هذه المسرحية، كمسرحية يونسكو أصبحت من المسرحيات الكلاسيكية المعاصرة، ستظل من أكبر الأحداث المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية.

وراء روح الفكاهة والهزل التي تطبع هذا النوع من المسرحيات، كان الكتاب يُخفون موقفاً متشدداً نحو فنهم، ويُبذون غيرة شديدة على طبيعة هذا الفن، بحيث إن بيكيت حينما فوجئ بالنجاح الذي حققته مسرحية «في انتظار غودو» لام نفسه على التنازلات التي قدمها للجمهور، وعاهد نفسه أن يكون أكثر صعوبة في المرات التالية:

«في المرة التالية لن يكون هناك أي تنازلات (...)،
ولن ينتظر المشاهدون خمس دقائق، فسيغادرون مقاعدهم
قبل ذلك».

هذا الشعور العدواني نحو الجمهور، نجده أيضاً عند يونسكو، وبمناسبة مسرحيته الأولى أيضاً، فعندما كان الكاتب يتبادل المشورة مع المخرج حول نهاية المسرحية، ويعرض عليه النهايات المحتملة، اقترح يونسكو من بينها أن يظهر هو بنفسه على منصة التمثيل في نهاية المسرحية، ويصبح في الجمهور قائلاً:

[أيها الرعاع، سأمزقكم إرباً إرباً]

والحقيقة أن الكاتب التقليدي بصفة عامة، والكاتب المسرحي بنوع خاص، يسعى جهده لمرضاة الجماهير وكسبها إلى صفه، حتى الكاتب الذي يزعم أنه لا يعاب بالجمهور ويحتقره مثل مونتريان، فإنه يحاول أن يحظى على الأقل بإعجاب هذا الجمهور، إلا أن الأمر يختلف تماماً في ما يتعلق بالمسرح الجديد، إذ أن الكاتب يجد متعة في استثارة الجمهور واستقرازه، بل وتحقيره في بعض الأحيان.

ويرجع ذلك بصفة خاصة إلى أن الاتصال في المسرح التقليدي، يعتمد على لغة تقليدية معروفة للجميع، ووسائل فنية تساعد في تبسيط هذا الاتصال وجعل الرسالة فيه سهلة ميسورة، أما في المسرح الجديد، فإن هذه اللغة وهذه الوسائل الفنية تتشابه وتتعدد بحيث يصعب فهمها على المشاهد العادي. إننا في المسرح التقليدي نناقش بعض الآراء والأفكار، لذلك تبقى الرسالة محددة واضحة رغم أي غموض، أما المسرح الحديث فإنه يرفض الاتصال العادي المباشر، لأن الرسالة فيه لا تصدر من قناة واحدة، بل من قنوات متعددة، مما يجعل دلالاتها أيضًا متعددة. إن ما يميز عملية الاتصال في المسرح الحديث هو الانفتاح على الوسائل الفنية الكثيرة، والتشعب في الدلالات، فاللغة المسرحية الحديثة تتألف من وسائل عديدة وأساليب مختلفة، ومن ثم فنحن بصدد معارضة ترفض التقاليد، والأعراف المستقرة، وتسعى إلى الحداثة والابتكار عن طريق تعدد الوسائل.

وإذا كان بين كتاب المسرح الحديث اختلافات مذهبية أو فكرية أو حتى فنية، فإنهم جميعًا يشتركون على الأقل في موقف واحد يتمثل في معارضتهم الجماعية للأنماط القديمة، ورفضهم للقواعد التقليدية التي تحكم العمل الفني. إنهم يديرون ظهورهم لمن سبقهم من القدماء والمعاصرين، وهذا الرفض الكامل الذي يشمل الجمهور والأعراف والقواعد السائدة، سواء بسواء، يتجلى في المقالات والدراسات والمقابلات الصحفية، التي نشرت لهؤلاء الكتاب المحدثين، وإذا كان أحدهم -وهو بيكيت- قد لزم الصمت، فإنه قد عبّر عن رأيه قديمًا في هذا الموضوع، وعن رفضه للتقاليد، وذلك في معرض حديثه عن بعض الفنانين الآخرين في مؤلفاته التي تحمل العناوين التالية:

«دانتسى ... برونو، فيكو... جويس»⁽¹⁾،

و«بروست»⁽²⁾، و«أحاديث مع جورج دوثير»⁽³⁾.

(1) BECKETT S.. Dante... Bruno. Vico... Joyce, in Our Examination round his Factification for incamination of work in progress, Paris Shakespeare et Cie, 1929.

(2) Id.. Proust, Londres. Chatto and Windus. 1931.

(3) Id.. Entretiens avec Georges Dulhuit. Transition Forty-Nine, décembre 1949.

أما في ما يتعلق بآراء (أداموف) التي يحمل فيها على القديم، ويشرح مفهومه الجديد للفن والمسرح، فقد نُشرت تحت العناوين التالية:

«الاعتراف»^(٤)، و«مقدمة المجلد الثاني من مسرحياته»^(٥) و«هنا والآن»^(٦)، و«الرجل والطفل»^(٧).

وأما يونسكو فقد كان أكثر كتاب المسرح المعاصر حديثاً عن فنه، ودفاعاً عنه، وقد كتب الكثير من المقالات التي نشرها في الصحف، وعقد بعض المقابلات الصحفية التي يهاجم فيها المسرح السائد في الخمسينيات وما قبلها، ويردُّ فيها على النقاد الذين يحملون على المسرح الجديد.

ولعل أشهر مؤلفاته في هذا الصدد كتاب «المنكرات والمنكرات الضد»^(٨)، الذي جمع فيه الكثير من آرائه التي سبق أن نشرها في الصحف، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الكتب أهمها: «أحاديث مع كلود بونفوا»^(٩)، و«شذرات من اليوميات»^(١٠)، و«الحاضر والماضي والماضي والحاضر»^(١١)، و«كشوف»^(١٢).

وبالإضافة إلى آراء المؤلفين أنفسهم وأحاديثهم ونكرياتهم ومنكراتهم التي ذكرناها، توجد مئات المقالات حول المسرح الحديث، نُشرت في الصحف اليومية والجرائد الأسبوعية والشهرية، ومثلها من الدراسات التي ظهرت في المجلات الأدبية، والمسرحية، وكذلك الكتب التي وُضعت حول كاتب محدّد أو مجموعة من الكتاب، وقد حاولت هذه الدراسات جميعاً أن تقيّم هذا المسرح الحديث بالنظر إلى المسرح التقليدي وإلى أهدافه التي يسعى إلى تحقيقها.

(4) ADAMOV A., L'Aveu, Sagittaire, Paris, 1946.

(5) Id., Théâtre II, Paris. Gallimard, 1955.

(6) Id., Ici et Maintenant, Gallimard, 1964.

(7) Id., L'Homme et l'Enfant, Souvenirs, Journal, Paris Gallimard, 1968.

(8) Ionesco E., Notes et Contre-Notes, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1962.

(9) Bonnefoy C., Entretiens avec Eugène Ionesco, Paris Pierre Belfond, 1966.

(10) IONESCO E., Journal en Miettes, Paris, Mercure de France, 1967.

(11) Id., Présent Passé, Passé Présent, Paris, Mercure de France, 1968.

(12) Id., Découvertes, Illustrations de l'auteur, Genève, Albert Skira, 1969.

وهي تارة تطلق عليه المسرح الضد، وتارة مسرح العبث، وتارة أخرى مسرح اللا معقول، أو مسرح الطليعة، أو المسرح التجريبي. ومع أن هذه القائمة لم تشتمل على جميع الأسماء التي خلعت على هذا المسرح الحديث (بعض النقاد يسمّيه «المسرح الحديث بالفعل»، وبعضهم يطلق عليه «المسرح المعاصر»)، إلا أنها تؤكد الاتجاه العام نحو روح المعارضة أو الرفض الذي يميز الإنتاج المسرحي الذي ظهر في الخمسينيات. وعلى الرغم من الخلاقات الفكرية التي نلاحظها بين بيكيت مثلاً ويونسكو أو آداموف، وخصوصاً في مسرحياته الأخيرة، فإن سائر هؤلاء الكتاب يُجمعون على رفض الأعراف القائمة والتقاليد الراسخة في مجال المسرح الذي كان سائداً في تلك الفترة.

إن الطابع المميز لذلك الموقف، هو أن مظاهر
الثقة وأسباب اليقين التي كانت شائعة في الماضي، قد
زالت وانمحت، لأنها أمام التجربة، أثبتت قصورها
وعجزها، ففقدت حظوتها عند الناس الذين أصبحوا
ينظرون إليها باعتبارها أوهام من أوهام عالم الطفولة
لا وزن لها ولا قيمة.

(مارتان اسلان، مسرح العيـث)

تعريف المصطلحات

وهكذا يمكن أن نقول إن المسرح الحديث أو مسرح الطليعة، هو المسرح الذى يرفض التقاليد، ولعلنا نستطيع أن نلّم بمعنى هذا الرفض، إذا استعرضنا آراء مشاهير النقاد فى هذا المسرح، واستطلعنا التعريفات التى وضعت حول هذا الفن فى الخمسينيات، ولعل من أوائل هذه التعريفات ما جاء على لسان الناقد لوك استانغ الذى صاغ هذا التعريف عام ١٩٥٣م، بعد أن شاهد مسرحية «فى انتظار غودو»:

[إن مثل هذا المسرح، يستحق أن نطلق عليه «المسرح الضد»، وذلك بالنسبة إلى الأعراف والقواعد التقليدية للفن الدرامى.

ولا يعنى هذا الابتعاد عن القديم وحسب، وإنما يتضمن هذا الحكم، وبشكل خاص، روح القطيعة وإرادة الرفض]^(١٣).

وهذا ناقد آخر هو (سيلفان دوم)، بعد أن حمل على الأشكال التى نسبها إلى عصور الإغريق، وعصر لويس الرابع عشر، والقواعد التى تعتمد على الصور البيانية والبلاغية التى لا تلائم روح العصر، يقول:

[على الذين يعيشون بعد الانفجار، إذا أرادوا أن يستمروا فى الكتابة، أن يجدوا مادة جديدة لمجتمع جديد، فلابد للمضمون الجديد من شكل يلائم المضمون]^(١٤).

(13) JACQUART E., Le Théâtre de derision. Gallimard, 1974.

(14) DHOMME S., les auteurs à l'avant-garde du theater, dans Cahiers Renaud - Barrault, No. 13, Octobre 1955, coll L'Action théâtrale, Paris.

وهذا الناقد الشهير رولاند بارت فى مجلة «المسرح الشعبى» يركّز على القطيعة بين العالم البرجوازى ومفهوم الفن الجديد، وهو يذهب إلى حد التوكيد بأن الطليعة ليست سوى طريقة:

[للتغنى بموت البرجوازية].

كما أنها تمثل:

[الانتقال من مجتمع مغلق، إلى مجتمع مفتوح]^(١٥).

وفى العام نفسه، وبعد شهرين تقريباً، وفى الجريدة نفسها، نقرأ رأياً مشابهاً للناقد برنارد دور يقول فيه:

[إن كل طليعة ما هى إلا قطيعة أو مقاطعة للعرف الشائع، ورفض للنظام والإيقاع السائدين].

كما يرى برنارد دور أن جوهر الطليعة:

[ليس الثورة وحسب، وإنما التجديد أيضاً]^(١٦).

وهكذا، فإن ثورة الطليعة ليست ظاهرة دادية هدامة، بل تتضمن أيضاً جانباً إيجابياً بناءً.

أما غابرييل مارسيل، فيرى أن من الأمور ذات المغزى أن يكون كبار كتّاب المسرح الطليعى من الأجانب، أى غير فرنسيين، لا وطن لهم، أو بمعنى أصح مستأصلون أو مُجْتَنُّون من جذورهم، فها هم أكبر ثلاثة يمثلون هذا المسرح: بيكيت ويونسكو وأداموف لا يعيشون فى أوطانهم:

(15) BARTHES R., Théâtre Populaire, No. 18. 1er Mars, 1956, Paris.

(16) DORT B., Théâtre Populaire, 1er Mai. 1956, Paris.

[وظاهرة عدم الانتماء مرتبطة ببعض الملامح المميزة لإنتاجهم، إنهم قادمون جدد، ولا يعنى هذا فقط أنهم بلا إرث، ولكنهم رجال يرفضون كل ميراث، وهم يحملون على القيم المتعارف عليها، وكذلك على المتطلبات الفنية التى يعتقد كُتّاب المسرح حتى اليوم أن من واجبهم الاستجابة لها]^(١٧).

وفى عام ١٩٥٩م نشرت روزيت لامون مقالا بالإنجليزية بعنوان «الملهة الغيبية أو الميتافيزيقية» The Metaphysical Farce، فى المجلة الفرنسية 'The French Review' أعيد نشره مترجماً إلى الفرنسية فى كتاب يضم مجموعة من الدراسات لمجموعة من النقاد، حول صمويل بيكيت بعنوان «صورة نقدية»، فبعد أن خلعت الناقدة على هذا المسرح هاتين الصفتين اللتين يتضمنهما عنوان المقال، وجمعت بيكيت ويونسكو وجان جينيه وآداموف مع نحو عشرة من زملائهم الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين، ركزت على طابع القطيعة أو المقاطعة الذى أحدثه المسرح مع مسرح سارتر وكامو اللذين شَبَّهتهما الناقدة بالخطباء أو المحاضرين، الذين يروّجون لأرائهم وفلسفاتهم من فوق منصة، مشيرة بذلك إلى الشكل الجديد الذى اتخذته فن المسرح الحديث الذى يدرك أن:

[الطريقة المباشرة للوصول إلى عقول المشاهدين وقلوبهم ليست الكلام، ولكن العرض]^(١٨).

وفى عام ١٩٦٠م، ظهر مقال آخر لناقد إنجليزى آخر هو جورج ستينر (George Steiner) بعنوان «اعتزال العالم» The Retreat from the world، وقد أكد العنوان على الوسائل الفنية المستعملة فى المسرح الحديث، الذى أصبح شيئاً فشيئاً يستغنى عن اللغة أو الكلام، وبذلك جعل المعارضة على المستوى الفنى أو الشكلى الذى يمثل جوهر الاختلاف بين المسرحيين.

(17) MARCEL G., La crise du Théâtre et le crepuscule de l'humanisme, dans la Revue Théâtrale, No. 39, 1958.

(18) LAMONT R., La farce métaphysique de Samuel Beckett, in, Samuel Beckett, configuration critique 8, 1964.

وفى عام ١٩٦١م ظهر كتاب جامع للإنجليزى مارتان أسلان بعنوان «مسرح العبث»، وفيه يحلل الناقد أعمال كبار كتّاب مسرح العبث بيكيت ويونسكو وأداموف وجينيه، بالإضافة إلى نحو عشرة من الكتاب الأوروبيين والأمريكيين، الذين يندرجون تحت هذا النوع من المسرح. بعد تلك، وهذا ما يهمنى الآن، يؤكد الكاتب على ظاهرة المقاطعة، وذلك برجعها إلى عودة للمسرح الحديث إلى تقاليد قديمة، بل مهجورة من فرط قنمها، مركزاً بذلك على الأساليب الجديدة التى تشيع فى المسرح الجديد، الأمر الذى يبدو معه فن المسرح الحديث كأنه نوع من البعث أو الإحياء لفنون قديمة كالتمثيل الصامت القديم Mimus، وكوميديا الفن، ومهرجى القرون الوسطى، والمهرجين المنتشرين فى مسرحيات شكسبير، بالإضافة إلى أدب الخوارق والسريرية وفنون الملاهى والمائم الأمريكى.

وفى محاولة لتبرير عدم فهم للنقاد لمسرح الطليعة والبلبل التى أثارها هذا المسرح عند جمهور المشاهدين، يقول أسلان:

[إنها (هذه الأعمال الجديدة) تنتمى إلى تقليد مسرحى جديد لا يزال فى طور التبلور، ولم يفهم بعد، ولم يوضع له تعريف محدّد.

وإذا حاولنا أن نحكم على هذه الأعمال المسرحية من خلال المعايير والقواعد والأعراف السابقة التى نحكم بها على الأعمال الأخرى، بدت لنا هذه الأعمال الجديدة نوعاً من الدجل والشعوذة المهيئة]^(١٩).

ويُعتبر عام ١٩٦٢م العام الذى نشر فيه يونسكو المقالات التى جمعها فى كتابه الشهير «المنكرات والمنكرات الضدّ»، وفيها يعرض آراءه فى الفن والمسرح بشكل عام، وفيما يكتب هو بشكل خاص، فهو يرى أن الإنسان الطليعى يرفض النظام السائد:

(19) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/ Chastel, Paris 1977.

[إن الفنَّ الطليعيَّ الحقَّ، أو للفنَّ الثوريَّ، هو الذي يعارض بكل شجاعة وجرأة الزمن الذي يعيش فيه، وبذلك يبدو كأنه لا ينتمي إلى هذا العصر]^(٢٠).

ويفضل يونسكو سواء في كتابه هذا أو في مقالاته ومقابلاته أن يعرف الطليعة بوصفها قطيعة ومعارضة:

[ففي حين يعتقد معظم الكتاب والفنانين والمفكرين أنهم ينتمون إلى عصورهم، يدرك الكاتب المتمرد أنه ضد عصره]^(٢١).

بل إن يونسكو يذهب إلى أبعد من ذلك، حينما يرى أن الكاتب الطليعي هو بمثابة عدو للمجتمع:

[إن الرجل الطليعي ما هو إلا عدو في المدينة التي يحاول أن يفسخها ويتمرد عليها، ذلك لأن أي شكل من أشكال التعبير التقليدي شأنه شأن أي نظام من النظم، يُعتبر شكلاً من أشكال القهر والاضطهاد]^(٢٢).

إن المسرح في تصور يونسكو سجين للتقاليد، والمحرمات، والعادات الفكرية الجامدة، في حين أن:

[عملية الإبداع الفني، بطبيعة جنتها وحدثاتها، تُعتبر عدائية، عدائية بشكل تلقائي، فهي تخالف الجمهور، الجمهور العريض، إذ تثير سخطه بغرابتها، وشذوذها، ذلك الشذوذ الذي هو في الحقيقة نوع من السخط]^(٢٣).

وقد شهد عام ١٩٦٢م نفسه ثلاث مقالات نقدية حول المسرح الجديد: الأولى للناقد دافيد غروسفوجيل بعنوان «أربعة مؤلفين مسرحيين وتعليق»^(٢٤)، أظهر فيها كتاب المسرح الجدد في حالة ثورة على المجتمع.

(20) IONESCO E., Notes et Contre-Notes, Paris, Gallimard coll. « Idées » 1962.

(٢١) المرجع نفسه.

(٢٢) المرجع نفسه.

(٢٣) المرجع نفسه.

(24) Grossvogel D., Four Playwrihts and a postscript, Cornell University Press, 1969.

أما المقالة الثانية فكانت للناقد «ج. ل. ستيان»⁽²⁵⁾، وقد ركز فيه على أن المعارضة القائمة بين المسرحين القديم والحديث هي معارضة فنية وفلسفية سواء بسواء.

أما جان كوت في كتابه «شكسبير معاصر لنا»، فقد بيّن كيف أن المسرح الذي يكتبه يونسكو وبيكيت وأداموف يحمل على الوضع البشري:

[إنه يعالج قضايا المأساة وصراعاتها وموضوعاتها: الوضع البشري ومعنى الحياة، والحرية والضرورة، والتناقض بين المطلق وبين ضعف الإنسان وعجزه]⁽²⁶⁾.

وهذا ليونارد برونكو في كتابه «المسرح التجريبي في فرنسا» (١٩٦٣م) - الذي تُرجم إلى الفرنسية بعنوان «مسرح الطبيعة» - يعتبر أن مسرحية «أبو ملكا» (١٨٩٦م) لصاحبها جاري أول مسرحية طبيعية، وفي معرض تحليله لروح الثورة والمعارضة في هذه المسرحية وكاتبها يقول برونكو:

[في عام ١٨٩٦م، صدم ألفريد جاري جمهور مسرح الأوفر الهادي المسالم بلفظة «نبلة» المدوّية التي أطلقها الأب أبو مفتّحا بها المسرحية. إن تمرد جاري على الأخلاقيات البرجوازية والقيم المسرحية السائدة، متأثرا في ذلك بالرومانسية والأدب غير التقليدي في القرن التاسع عشر، مهّد لتمرّد أكثر تنظيماً على يد أبوللينير من خلال مسرحية «ثديا تيريزياس»، والمجهودات المتواضعة للدادية والسرّالية]⁽²⁷⁾.

وبذلك، فإن برونكو يرى كغيره من النقاد، أن مسرحية «أبو ملكا»، هي أساس مسرح الطبيعة، لأنها أول مسرحية حديثة تعكس تمرد الكاتب المزدوج: تمرّده على المجتمع الذي يعيش فيه، وتمرّده على أشكال الفن المسرحي الواقعية والطبيعية السائدة، التي كان يدعو إليها «المسرح الحر».

(25) STYAN J. L., The Dark Comedy, Cambridge University Press, 1962.

(26) KOTT J., Shakespeare notre contemporain, Payot, Paris, 1962.

(27) PRONKO L., Théâtre d'avant-garde Denoël et L. C. Pronko, 1963.

وفى عام ١٩٦٣م أيضاً، وصف أوليفيه دى مانى المسرح الذى يكتبه بيكيت بـ "المسرح الشاب"، ثم أكد على روح المعارضة التى تميز هذا المسرح بقوله:

[إن مسرح بيكيت الغيبى (الميتافيزيقى) يعتمد على الرفض الجذرى للعناصر الأساسية التى تشكل مفهومنا للمسرح]^(٢٨).

وغنى عن البيان أن مثل هذا الحكم ينطبق أيضاً على مسرح يونسكو وأداموف وجينيه وغيرهم من كتاب الخمسينيات.

وفى عام ١٩٦٤م قام الأمريكى جورج ويلو ورث بدراسة تحليلية لنحو عشرة من كتاب المسرح الطليعى، تجمعهم صفات مشتركة، أهمها الغرابة فى الوسائل الفنية والمعارضة، ومعارضة القواعد السائدة والنظام الاجتماعى^(٢٩).

وفى كتابه الممتاز بعنوان «عودة المأساة» أكد دوميناش الفكرة السابقة التى تقول بأن المسرح الجديد ينتمى إلى الفارس الغيبية، وعرض لخصائصها التى تتعارض مع خصائص المأساة الكلاسيكية، لأن الفارس الغيبية كما بدأها جارى ومارسها يونسكو وبيكيت تعرض التاريخ، أسوة بالرواية الجديدة:

[هذا الانقلاب الذى يقع فى الرواية يصعب عمله فى المسرح الذى ينبغى أن يعرض للنظر، ومع ذلك فالانقلاب الذى حدث فى المسرح أبعد أثراً، وهذا ما فعله يونسكو وبيكيت، فكلاهما قد نأى بنفسه عن الجدل الكلاسيكى حول الإنسان، كما انصرف عن التحليل النفسى، وحمل على ترابط الشخصية وتماسك اللغة، وقدم صورة قبيحة ساخرة غريبة تدخل فى نطاق المأساة، لأننا لو أمعنا النظر لوجدنا أن المسرح الحديث، مسرح العدم، يشتمل على معظم العناصر التى تكون المأساة، ولكن بطريقة معكوسة]^(٣٠).

(28) MAGNY O., Samuel Beckett et la Farce métaphysique, dans « Cahiers Renaud-Barrault », No. 44, Octobre, 1963.

(29) WELLWARTH G., The Théâtre of protest and Pardadox, New York, University Press, 1964.

(30) DOMENACH J. M., Le Retour du Tragique, éd du Seuil, Paris, 1967.

وهذا جينييفييف سيرو في كتابه «تاريخ المسرح الجديد»، يوجز المعارضة بين المسرح الجديد والقواعد الراسخة فيقول:

[إن كل كاتب من كتاب المسرح التجريبي (...) يكتب في صمت بعيداً عن الآخرين، تسوده المعارضة المطلقة للمسرح السائد في عصره، ومن ثم يبدو فاضحاً شائناً مستجلباً سَخَطَ العقليات التقليدية]⁽³¹⁾.

وفي عام ١٩٦٧م عاد بيرنارد دور إلى فكرة مقاطعة العرف الشائع ورفض النظام والإيقاع السائدين:

[حقاً، ليس هناك من شك، في أن أساس للمسرح الطبيعي هو المقاطعة المطلقة بلا رجعة. إنَّ معارضة المسرح القائم هي معارضة غير مشروطة، إن الطليعة تحمل على المبدأ الأساسي الذي يعتمد عليه المسرح التقليدي (...) قصارى القول أن الأمر يتعلق بعملية رفض تام وإنكار مُطلق].

ومن ناحية أخرى، تناول هذا الناقد بالتحليل خطط «استراتيجيات» الكتاب الجُدد في معركتهم ضد التقاليد فيقول:

[وقد تسَلَّحَ كُتَّاب المسرح الطبيعي في هذه المعركة بأسلوبين، فبعضهم يرفض دفعة واحدة المسرح البرجوازي وقواعده كافة، والآخرين يدمرونه من الداخل عن طريق العبث واللامعقول]⁽³²⁾.

وفي عام ١٩٦٨م، ظهر كتاب بعنوان «بيكيت»، ضمن سلسلة «الكتاب أمام الله»، لمؤلفه جان أونيموس، والكتاب متأثر بالروح الدينية التي تسمُّ صاحبه، ويرى الكاتب أن بيكيت -وهو يعرضه مثلاً لكتاب المسرح الحديث- يُسَخِّطُ العقول الإيجابية التي تعترف بوسائل علم النفس وعلم الاجتماع، ودورهما في بناء الإنسان السعيد البعيد عن قلق «الحضارة العظمى».

(31) SERREAU G., Histoire du Nouveau Théâtre, Paris, Gallimard, 1966.

(32) DORT B., Théâtre Public, éd du Seuil, 1966.

ومن ناحية أخرى، فهو يقابل بالاحتقار من جانب الماركسيين الذين يؤمنون بالتاريخ، ويضعون ثقتهم في الإنسان، أما المسيحيون فإن بيكيت يصيبهم بالحيرة والقلق، لأنهم يرفضون أن يروا أنفسهم في صورة شخص بيكيت التي تشبه أشباح الموتى:

[يكفى أن نلاحظ ردود الأفعال التي يثيرها هذا المسرح: إنه ينشر الاضطراب والقلق، بل إنه يترك جرحاً عميقاً بحيث يجعلنا نخاف منه، ويجعل البعض يرفضونه تجنباً لمواجهة] (٣٣).

ومع مرور الزمن، تتضح الرؤية، وتستبين أسباب هذه المقاطعة، وموضوع تلك المعارضة، فهذا ألفريد سيمون في قاموسه الشهير عن المسرح الفرنسي المعاصر، بعد أن أشار إلى المعارضة الشديدة التي يلقاها المسرح التقليدي من قبل المسرحيات الجديدة «المثيرة للفاضة»، أضاف قائلاً:

[إن يونسكو وبيكيت وجينيه لا يأخذون الجمهور في اعتبارهم إلا لمعارضته، كاشفين له عن ثقافته من خلال الثقافة العامة] (٣٤).

أما بول فيرنوا فهو يفصل القول أكثر، وبالتالي يشرح لنا أسباب المعارضة والرفض، فقد شمل هجومه مسرح البولفار أو مسرح الشارع والمسرح الملتزم:

[إن كل مسرح تقليدي، في رأي الطبيعة، هو مسرح بوليسى بشكل من الأشكال، بقدر ما يحاول إثارة فضول المشاهد، فعقدة الحبكة تؤدي في أغلب الأحيان إلى حل معين، ونهاية محددة عن طريق الكشف عن حدث مجهول] (٣٥).

(33) ONIMUS J., Beckett coll. « Les Ecrivains devant Dieu » Desclée de Brouwer, Paris 1968.

(34) SIMON A., Dictionnaire du Théâtre français contemporain, Larousse, 1970.

(35) VERNOS P., La dynamique Théâtrale d'Ionesco, Klincksieck, Paris, 1972.

وإذا صح ذلك على مسرح الشارع، فإن المسرحيات الكلاسيكية أيضا لا تسلم كثيرا من هذا الحكم، وهو ينطبق أيضا على الدراما الرومانسية، فالفضول الذى تثيره مثل هذه المسرحيات يتعلق بالفلكلور والملابس والعادات والتقاليد التى يعرضها، حتى المسرح الملتزم يتعرض للهجوم:

[ففى المسرح الملتزم، يكون الهدف معروفا مسبقا، فإذا كان المسرح التقليدى يقضى إلى المفاجأة الختامية التى لم تكن فى الحسبان بشكل ما، فإن المسرح التعليمى أو الملتزم هو مسرح انتظار دون مفاجأة]^(٣٦).

هذا رأى ذاته نجده عند إيمانويل جاكوار الذى يرى أن المسرح الحديث - يسميه مسرح الهزء - يقلب الأوضاع المستقرة، ويدوس القيم المعترف بها، فبيكيت ويونسكو وأداموف - كما يقول -:

[قد حملوا ثلاثتهم على المسرح التقليدى، سواء أكان مسرح شارع أم مسرحا أدبيا، أم واقعيًا، أم حتى فلسفيا]^(٣٧).

كذلك فإن جيرار دوروزوا فى كتابه «بيكيت»، وجان دفينيو وجان لاغوت فى كتابهما «المسرح المعاصر»، يرددون الرأى نفسه، فبالنسبة إليهم كما هى الحال بالنسبة إلى كثيرين غيرهم من النقاد والباحثين، فإن كتاب مسرح الخمسينيات هم كتاب معارضة.

صحيح أن أحدهم، وهو يونسكو، استطاع أن يحتل مكانا فى مجمع اللغة الفرنسية بين الخالدين، وأن آخر، وهو بيكيت، حصل على جائزة نوبل، وأن أعمال يونسكو وبيكيت وجينيه وأداموف عُرضت على المسارح الرسمية للدولة:

(٣٦) المرجع نفسه.

(37) JACQUART E., Le Théâtre de Dérision, Gallimard, 1974.

[غير أن ذلك كله لا يمنع كون حركتهم حركة عدمية من نوع الحركات العدمية الخاصة بعمليات الإبداع المسرحي. إن مسرح الإبداع يصنع الجمهور على وجهه، ويعيد النظر في شكل المجتمع واستمراره. إنه يُضرب ويُقَلِّق، ويُزعج ويتمرّد، وكتّابه شهود عيان على انهيار صورة الإنسان، ونهاية وهم من الأوهام]^(٣٨).

تلك كانت حصيلة قرابة ثلاثين مقالاً، وتحليلاً، غطّت ربع قرن من الزمان تقريباً، منذ ظهور مسرح الطليعة، كلها تُجمع على أن هذا المسرح يعبر عن معارضته للوضع الإنساني، ومعارضته للوضع الاجتماعي، ومقاطعته للأعراف السائدة^(٣٩).

* * *

وبعد هذه اللوحة التي عرضنا فيها لأهم الآراء التي أجمعت على روح المعارضة في هذا المسرح، وقبل أن نبدأ في تحليل أصوله وجذوره، يجدر بنا أن نشير إلى حقيقة هامة وذات مغزى، ولعلها تبرز، ولو بشكل جزئي شيوع روح المعارضة في كتابات هؤلاء المؤلفين، ذلك أن هذه الطليعة كما هي الحال بالنسبة إلى عصور المسرح الفرنسي الزاهرة التي تأتي في إطار تأثيرات أجنبية (إسبانية مع كورنيي، وإنجليزية مع فيكتور هوغو، وألمانية مع جان جيرودو)، قد تأثرت هي أيضاً بعدة روافد أجنبية. ولعل أكبر دليل على ذلك أن ثلاثة من أشهر أربعة من كتاب هذه الحركة ينتمون إلى جنسيات أخرى غير فرنسية، فيونسكو من أصل روماني، وبيكيت أيرلندي الجنسية، وأداموف من أصل روسي. إنهم مقطوعون من أصولهم، منتزعون من مجتمعاتهم، لا ينتمون إلى وطن محدّد ولا إلى مجتمع معيّن، ولا إلى تقاليد وأعراف بعينها، بل هم على هامش الأوطان والمجتمعات

(38) DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., Le Théâtre contemporain, coll. «tt» Larouss, 1974.

(٣٩) المرجع نفسه.

والأعراف، وكان من السهل أن نجد هؤلاء يحملون على القيم التي أجمع الناس على احترامها، وكذلك على الوسائل التي استمسك بها من سبقهم، واعتز بها معاصروهم.

* * *

الباب الأول

الحياة

قصارى القول، أن مسرح الخمسينيات
لا يدين بشيء إلا للحياة وللمسرح.

[بوفيتيو) و(لاغوت): المسرح المعاصر]

أصبح من المسلّم به، كما أسلفنا، أن ما يميز مسرح الطليعة هو إرادة الرفض والمقاطعة الكاملة، وهذا معناه موقف ثورى حيال التقاليد الراسخة وعداء مستحكم لمقتضيات اللياقة والأعراف المستقرة، وكذلك نحو الجماهير العريضة التى يحاول هذا المسرح أن يتجاهلها، وقد يصل به هذا التجاهل إلى حد التحقير والإهانة.

والحقيقة التى سنحاول التلليل عليها فى الصفحات التالية، هى أن مسرح الطليعة ما هو إلا وجه من أوجه المعارضة الكثيرة التى تطبع حياة الإنسان والوضع البشرى منذ بدء الخليقة حتى عصرنا الحاضر، ومن الملاحظ بادئ ذى بدء أن موضوع المعارضة هذا، وقضية التمرد بشكل عام قد بلغت من الأهمية ومن الخطورة بحيث أصبحت الموضوع الشاغل فى المجتمعات المعاصرة، الأمر الذى جعلها تشغل حيزاً كبيراً فى المطبوعات التى تصدر فى مختلف بلدان العالم، وبشتى اللغات، وبخاصة بعد الأحداث التى شهدتها فرنسا فى مايو ١٩٦٨م. مقالات ودراسات وتحليلات لا تكف عن مطالعتها فى الصحف والمجلات، بالإضافة إلى الكتب الكاملة التى خصّت هذا الموضوع بالاهتمام والمعالجة، منها عدد هائل فى المكتبة الفرنسية، نذكر منه على سبيل المثال لا الحصر «العالم المتمرّد» (أندريه ستيفان)، و«انتفاضة الشبان فى العالم» (جورج بالوكزى هورو ورث)، و«سياسة الذكر» (كات ميليه)، و«ألا يزال هناك رجال؟» (فرانسواز بارتورييه)، و«التمرد ضد الثورة» (جاك اللول)، ثم «مظاهر المعارضة الكبرى فى التاريخ» (بيير باراف).

هذا بالإضافة إلى مجموعة للكتب التى وضعها جيرار مينديل الذى بدأ منذ عام ١٩٦٨م يعلن نهاية مجتمع سيادة الآباء، ذلك المجتمع الذى اختنق تحت وطأة الثورة الصناعية والتجارية، ومن أهم هذه الكتب نذكر: «أزمة الأجيال»، و«من أجل تحرير الطفل»، و«من أجل مجتمع جديد»، و«التمرد على الأب»...

وسنحاول في الصفحات التالية أن نقف سريعا على أهم مظاهر المعارضة خلال العصور المختلفة، تلك المظاهر التي يُعتبر المسرح واحدا منها، بل أشدها عنفا وانفجارا:

تُجمع الكتب السماوية على أن أول معارضة في تاريخ الإنسانية، بل والتي نشأت بسبب خلق آدم نفسه، هي التي قام بها إبليس الذي أبى أن يسجد لأدم (عليه السلام)، متمردا على المشيئة الإلهية التي أرادت أن يسجد جميع الملائكة لخليفة الله في الأرض، فأبى إبليس واستكبر، وكان من الكافرين، معترضا على إرادة الخالق: ﴿أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ﴾.

(١٢ - الأعراف)

ثم تمادى في غيّه:

﴿أَسْجُدْ لِمَن خَلَقْتَ طِيناً﴾.

(٦١ - الإسراء)

وأخيرا ألقى تحديه السافر:

﴿لَئِن أَخَّرْتَنِي إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لِأَحْتِكََنَّ ذُرِّيَّتَهُ إِلَّا قَلِيلًا﴾.

(٦٢ - الإسراء)

وفي علم الأساطير الإغريقية القديمة (الميثولوجيا) نقرأ أن بروميثيوس هو أول من أثار المعارضة في التاريخ، حينما قرر أن يتمرد على السماء ويسلبها النار ليقدّمها هدية للبشر داخل عصي مفرغة.

ولم تكف المعارضة عن الإعلان عن نفسها في شتى الصور، تبعا للعصور وللشعوب بعضها أسباب شخصية وأسرية واجتماعية، فبعد بروميثيوس تقدم لنا بلاد الإغريق أمثلة أخرى للمعارضة والتمرد، فهذه أنتيغون ابنة أوديب تضرب

عُرض الحائط بأوامر عمها الملك الذي منع إجراءات دفن أخيها بولينيس الذي لقي مصرعه أمام أبواب طيبة، فتتخذ الفتاة الشعائر الجنائزية الخاصة بدفن أخيها، فيقضى عليها الملك بالدفن وهي على قيد الحياة^(٤٠).

وفي التراث الإغريقي أيضاً يطالعنا سقراط العظيم الذي رفض أن يطلب الصفح من الطغاة، وتصدى لهم طوال حياته، ومن خلال تعاليمه وخلال موته.

ثم هذا أريستوفان الكاتب المسرحي الذي هاجم في مسرحياته الهزلية أعداءه في السياسة والأدب^(٤١).

وكان لروما أيضاً معارضوها، نختار منهم لوقريسيوس الذي روج لفلسفة أستاذه الإغريقي أبيقوروس^(٤٢)، وحمل على الدين حملته الشعواء^(٤٣)، ثم سبارتاكوس العبد الذي قاد عدة عشرات من الألوف من العبيد وتحدى بهم الجيوش الرومانية الجرارة، ومع أنه لقي حتفه فإن اسمه ظل خالداً بين أسماء الثائرين في التاريخ.

وفي معرض حديثنا عن التمرد والمعارضة لا ينبغي أن ننسى الانتفاضات والمعارضات التي أثّرت ضد الكنيسة، نذكر منها ما وقع في أوروبا الكاثوليكية مثل الانتفاضات التي اندلعت اعتراضاً على البؤس والشقاء والتعصب الديني، وانتفاضات الفلاحين التي أرخت لنهاية العصور الوسطى.

وفي إطار المعارضة الدينية أيضاً، لا يفوتنا أن نذكر مارتن لوثر الذي بدأ حركة الإصلاح الديني، كذلك ينبغي أن لا ننسى جان كالفان الذي سبب إصلاحه انقسام أوروبا، كما أحدث انقسامات داخل العائلات، كأي حقيقة جديدة.

(٤٠) أنتيجون هي الرائدة الأولى لجميع الفتيات اللاتي تعين حثفن دفاعاً عن حرية الرأي والعقيدة في معسكرات التعذيب المختلفة من شيوعية وقاشية وإسرائيلية.

(٤١) حمل أريستوفان على أوريبيدس في مسرحيته الشهيرة «الضفادع»، كما هاجم سقراط في مسرحيته السحب.

(٤٢) من الخطأ الاعتقاد بأن أبيقوروس يرفع لواء المعارضة عن طريق الانغماس في اللذة. ومع ذلك فهو لم يهمل المتعة الحسية. غير أنه كان يحكم العقل في كل ما يتعلق بمتع الجسد.

(43) Lucrèce. De Rerum natura (1, 62-79).

كذلك فإن عصر النهضة يذكرنا بالكاتب مونتاني وزميله رابليه. كان مونتاني يعلم الناس الشك في عصر ساد فيه التعصب الديني، كما تضمنت كتاباته آراء جريئة في التربية والدين والتعصب العرقي، وكل ذلك يدخل في إطار المعارضة.

أما رابليه فقد كانت معارضته أكثر جرأة، فقد حمل على كل شيء: القضاء والكنيسة والمجتمع والحرب والعدالة، ولعله يذكرنا بالكاتب المسرحي ألفريد جاري.

حتى القرن السابع عشر، لم يكن عصر النظام واستقرار الحكم الملكي وحسب، فقد شهد اضطرابات «الفروند» اعتراضا على الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومن أهمها مشروعات «ريشيليو» ونظام الملكية المطلقة، كذلك فقد شهد هذا القرن بعض المعارضات على المستوى الديني من أهمها صدامات اليسوعيين مع الدولة، وعلى المستوى الأدبي فقد اعترض كبار الكتاب على بعض التجاوزات في استخدام السلطة الملكية، كما نددوا بالظلم والفقر الذي كان متفشيا في بعض فئات المجتمع، فعلى الرغم من نظام الحكم المطلق، ووجود ريشيليو الذي كان يحكم قبضته على الدولة، ويتصدى للنبلاء والوجهاء، فإن ذلك كله لم يستطع أن يخرس الألسنة، وخصوصا عند كبار كتاب المسرح، فهذا كورنيلي يعلنها مدوية على لسان أحد أبطاله في مسرحية «السيد»: «مهما بلغ الملوك من الرفعة والعظمة فهم أشباه لنا».

وبعد ثلاثين عاما من هذه الصيحة، ارتفع صوت موليير، فهذه مسرحيته بعنوان «طرطوف»، تحمل على المتسترين وراء العقيدة والمتاجرين بالدين والمنافقين، بل لقد هاجمت بعض مظاهر الدين المسيحي^(٤٤).

(٤٤) نذكر أيضا في هذا الصدد (دون جوان) الذي ذهب أبعد من ذلك حينما سخر من عقاب السماء جزاء وفقا لسلوكه الشائن.

ومع أن القرن السابع عشر كان يكتفى «عصر العقل»، فإنه شهد ظهور جماعة المتحللين والفساق، الذين أزعجت كثرتهم السلطة، فاتخذت بعض الإجراءات لمنع تفشي خطرهم في الدولة، ولعل هذه الفئة كانت همزة الوصل بين دعوة الإنسانيات في عصر النهضة، ودعوة الأنوار في القرن التالي الذي يُعتبر بحق عصر المعارضة، المعارضة التي تهتم، والمعارضة التي تبنى.

وشهد هذا القرن الثامن عشر سلسلة من الاعتراضات على أيدي كل من مونتسكيو وفولتير وروسو، والموسوعيين الذين غيروا من بنية المجتمع، فأحلوا مكان الحكم الملكي الذي يعتمد على الحق الإلهي، المجالس البرلمانية، واستبدلوا بالسلطة المطلقة نظام الفصل بين السلطات.

وخلافاً للموسوعيين، لم يحمل الرومانسيون في القرن التاسع عشر على المجتمع وحسب، ولكنهم اعترضوا كذلك على الوضع البشري بشكل عام، ومصير الإنسان في هذا العالم. وقد كان الشعراء أمام هذه الحقيقة فريقين: فأمّا البائسون الذين لم يصادفوا في حياتهم مجداً ولا حظوة، فقد انطوا على أنفسهم يجترؤون القهر بين ساخط ومجذّف. وأما من سعد منهم بالشهرة والمجد في حياته، فقد كان لكل منهم طريقته الخاصة في المعارضة، فهذا ألفريد دي موسيه يعلن عدم اكتراثه بشيء، وعدم مبالاته بشيء. وهذا ألفريد دي فيني يتصدى لمصائر البشر. أما لامارتين فقد اكتفى بالدعوة إلى الحرية ومساعدة الضعفاء، وأما هوغو فقد اتخذت المعارضة عنده أشكالا شتى، إذ طالب بالاستقلال لكل من اليونان وبولندا وإيطاليا وبلغاريا، كما أنه استنكر عقوبة الإعدام، وحتى وهو في المنفى لم يتردد في التنديد بجرائم نابليون الثالث، والمناداة برفع الظلم الاجتماعي.

وامتدت المعارضة الرومانسية لتشمل بولير، تلك الشاعر الذي كان يؤمن بمذهب «الفن للفن»، أو الفن المحض، ولكن لم يمنعه ذلك من مؤازرة الآخرين، ورفع المعاناة عنهم ولو «عن طريق الشعر ومن خلال الشعر»^(٤٥).

(٤٥) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى مؤلفات الكاتب Jules Favre وبخاصة Anathème وPsyché.

وبالمثل امتدت هذه المعارضة الرومانسية إلى الشاعر العظيم رامبو الذى
ثار لسقوط حكومة «الكومون» فى فرنسا، ونشأ بالحرب، وبمثالب الديانة
المسيحية، ومزج الشعر بالتعطش إلى الثورة الاجتماعية والأخلاقية^(٤٦).

وإذا انتقلنا إلى العصر الحاضر وجدنا أن معظم كبار الكتاب فى فرنسا قد
وُلدوا فى محنة الحرب، وعاشوا أهوالها، وذاقوا مرارة الاحتلال، فجاءت أعمالهم
منذدة بالحروب مطالبة بالحرية، واتخذت معارستهم جميع الأشكال الأدبية والفنية.
كان بعضهم فى المنفى، فقد هاجر جورج برناتوس إلى البرازيل ومن هناك كتب
لمواطنيه «خطاب إلى الإنجليز»، يحضهم على المقاومة^(٤٧).

وكان جان رينشارد بلوش يعيش فى موسكو، وكان الأدب بالنسبة إليه
«محاولات» لفهم عصره فهماً أفضل، وجعل من كتاباته مسرحاً للبحث عن ثقافة
ثورية، وكان أندريه موروا وجوليان غرين وماريتان يُلْقون المحاضرات فى
جامعات أمريكا، وكان أندريه بروتون وبنيامين بيريه^(٤٨) فى المكسيك، وكان جول
رومان يجوب القارة الأمريكية التى كان يقيم فيها سانت أغزوبيرى قبل أن ينتقل
إلى إفريقيا ليحتل مكانه فى المعركة. وفى سويسرا كان يعيش ألبير بيغوين ومن
هناك كان ينشر «كراسات الراين»، وبير جان جوف الذى كتب «عذراء باريس»
رمزاً للضيم والعبودية.

وعلى صعيد آخر، فقد أسفرت روح المعارضة والتعطش إلى الحرية، عن
ظهور سلسلة من المجلات الأدبية فى فرنسا تطورت فى ما بعد، نذكر منها
«الأداب الفرنسية». كما ظهرت دار النشر المعروفة باسم «منتصف الليل»،
وكانت سرية، وقد نشرت تحت أسماء مستعارة أعمال كل من آراغون وموريأك

(٤٦) حول روح المعارضة عند السرياليين، انظر الباب الرابع.

(٤٧) حتى قبل أن ينفى (جورج برناتوس) من وطنه بدأ حياته فى الصحافة مدافعاً عن قضية فرنسا. كما
حمل على البرجوازية وهاجم تواطؤ الكنيسة مع كل من (فرانكو) و(مورا) فى كتابه بعنوان نحن
معشر الفرنسيين (١٩٣٩).

(٤٨) حول (بروتون) و(بيريه)، انظر الفصل الأول من الباب الرابع.

وايلورا وبولان وبيندا وسارتر وجان كاسو، كما أسفرت حياة السجن ومعسكرات التعذيب عن ظهور أعمال فنية تطبعها المعارضة والتمرد، فهذه «مذكرات عميل سرّي لفرنسا الحرة» التي كتبها ريمى، وفيها نجد الكثير من المعلومات الدقيقة عن تاريخ المقاومة الفرنسية، وهذا «قبر أورفيه» للكاتب بيير إيمانويل يصور مغامرة الروح الفرنسية بين السجن والخلاص والتحرر.

نضيف إلى هؤلاء جميعا عدة أجيال من الشعراء الفرنسيين، بدءًا من بيير جان جوف، وحتى لايوس ماسون ومن رينيه شار إلى أندريه فرينو، وكلهم قد جعلوا من الشعر بوابة للحرية، والوسيلة الفعالة للتمرد، والأسلوب الأجدى والأمثل للمعارضة^(٤٩).

ونختم الحديث عن مظاهر المعارضة البشرية بنوع خاص من التمرد، هو تمرد الشباب والطلاب بنوع خاص.

يقول أندريه كونتي في كتابه «ثمانية قرون من العنف في الحى اللاتينى»: [منذ ثمانمائة سنة والشبان فى غضب دائم]^(٥٠).

أولاً فى فرنسا: حركة الطلاب فى القرن الثانى عشر بزعامة أبيلار ثم تمردهم تحت اسم «الغليار» فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، وخروجهم على عادات المجتمع وتقاليده وممارستهم لحياة الصعلكة، وحركة الطلاب من أجل الحرية، ثم مقاومة الطلاب للنازية.

ثانياً معارضة الشبان فى العالم أجمع: بودابست عام ١٩٥٦م، وبراغ عام ١٩٦٧م، ثم بصفة خاصة انتفاضة مايو ١٩٦٨م.

(٤٩) انظر:

BOISDEFFRE P., Les Ecrivains Français d'aujourd'hui. Presses universitaires de France, 1979- ARBERES R. M., Bilan littéraire du Xxe siècle, Aubier-Picon G., Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard..

(50)CONTINI A., Huit Siècles de Violence au Quartier latin, Stock,

وأخيرا مظاهر التمرد عند الشبان التى اتخذت أشكالاً متعددة: الهيز، و البتلز، و البروفوس، و المعارضات السياسية، و الحرس الأحمر فى الصين، و التمرد على الآباء، و على الرجل، و التمرد على الاضطهاد الاجتماعى، و القومى، و العرقى، ثم موجات المعارضة التى أثارتها الاشتراكية و النقابات و غيرها من ألوان المعارضة التى أصبحت تتعارض فى ما بينها، و تتواجه لتخرج علينا فى النهاية بما يُعرف بمعارضة المعارضة.

وهكذا يتبين لنا من هذا العرض السريع أن المجتمع المعاصر يتميز بروح المعارضة على جميع المستويات.

وإذا تأملنا التمرد فى الفنون والآداب والمسرح، نجده يدخل فى إطار هذه السلسلة من المعارضات، فكل نقم، وكل جديد، وكل تيار أدبى أو فنى، إنما أسفر عنه تمرد معين أو نوع معين من المعارضة لما سبقه.

إن فوسائل التعبير فى أشكالها الجديدة، إنما هى انعكاس للمجتمع المضطرب المختل، الذى فقد الثقة بالقيم والمثل العليا.

فما جدوى الحرب؟ وماذا حققت الصراعات الاجتماعية والدولية؟ وما فائدة أن نمتلك أضخم الإنشاءات فى العالم أو أقوى اقتصاد فى العالم؟

إن المجتمعات لم تعد حتى تؤمن بالحب، لقد خلت علاقة الرجل بالمرأة من كل حرارة رومانسية لا يعترف بها المختبر، وتجردت من كل عاطفة بحيث باتت مجرد حاجة عضوية. وانهارت القيم كافة، ولم يعد هناك إلا الإحساس بأن الحياة عبث، ولم يعد هناك إلا اليأس والقنوط.

* * *

الباب الثانى

المسرح قبل المدارس الفنية

حتى بطنه! لن نكون قد هدمنا كل شيء إن لم
نهدم حتى الخرائب أيضا.

(جاري: أوبو عبدا)

الفصل الأول

طلائع مسرحية

١ - الميلاد

كان الميلاد الحقيقي للطلبة المسرحية في عام ١٨٩٦م، حينما خرج ألفريد جارى على جمهور المسرح الباريسى بمسرحية «أوبو ملكاً»، كانت أول كلمة في المسرحية كلمة «خراء». دوت في القاعة بصوت جهورى هو صوت الممثل جيميه الذى كان يؤدى دور البطل أو «الأب أوبو»، فأذهل رواد «مسرح الأوفر» المسالمين الهانئين. كانت مسرحية ثورية في رأى البعض، ونبوية في رأى البعض الآخر.

المهم أن هذه المسرحية كانت حملة شعواء على التقاليد الاجتماعية الراسخة، والقواعد المعروفة، أتت إلى ميلاد مسرحيات أخرى مبتكرة، تأثرت بالحركتين الدادية والسريالية معاً، ونخص بالذكر مسرحية «ثيا تيريزياس» لصاحبها أبوللينير.

كان جارى إذن هو الرائد الحقيقي لمسرح الطلبة بمسرحيته «أوبو ملكاً»، ومجموعة المسرحيات الأخرى التى تدور حول شخصية «الأب أوبو»^(٥١)، التى مهدت للأعمال الطليعية التى ظهرت في الخمسينيات. ولكن هناك سؤالاً يفرض نفسه يتعلق بمسرحيات جارى وأبوللينير وغيرهما من الداديين والسرياليين: لماذا لم تحظ هذه المسرحيات بالشهرة التى حققتها طليعة الخمسينيات؟ لماذا لم تحقق هذه المسرحيات النجاح والشعبية والاستمرارية التى استأثرت بها مسرحيات بيكيت ويونسكو وأداموف وجينيه وزملائهم؟

(٥١) أهم هذه المسرحيات هى: «أوبو عيداً»، و«تقويم الأب أوبو المصور»، و«أوبو فوق التل»، و«أوبو زوجاً مخدوعاً».

السبب الأول هو أن مسرحيات جارى والداديين لم تكن مسرحيات تلقائية، بل كانت تتسم بالصنعة الفكرية، بمعنى أنها لم تكن تعبر عن واقع شخصى على مستوى مؤلفيها أو واقع اجتماعى وفنى، بل كُتبت بهدف التغريب الفكرى والابتداع الفنى المصنوع.

أما السبب الثانى فهو أن للمسرحيات الدادية والسريالية كانت قليلة العدد، إذ أن هذين التيارين كانا يحملان على للفن وعلى المسرح بالذات، الذى كانت أصوله الفنية مجهولة بالنسبة إليهما.

وأما السبب الثالث فهو أن جارى وأبوللينير كانا يتمتعان بخيال واسع، وتصور خارق. بالإضافة إلى القدرة على الإبداع والابتكار، وكلها صفات لم تتوفر لغيرهما من السرياليين والداديين الذين كتبوا للمسرح من بعدهم.

وإذا انتقلنا إلى العناصر التى توفرت لطليعة الخمسينيات، وضمنت لها الشهرة والاستمرارية، نجد أولاً أنها تخصصت فى الإنتاج المسرحى دون غيره من الفنون الأدبية، مما جعل كُتّابها يتوفرون على تطوير ملكاتهم وتطويع قدراتهم للتعبير المسرحى، وهو ما لم يتحقق لمن قبلهم.

أما العامل الثانى الذى كان فى صالح طليعة الخمسينيات فهو أن هذا المسرح قد أفاد مما حققته الفنون الأخرى، من تقدم وتطور، وما جاءت به من جديد فى مجالات الشعر والموسيقى وبنوع خاص فن التصوير برموزه البصرية ودلالة الحركة. كما أن هذا المسرح قد استغل جوانب معينة من الفنون القريبة منه، أو التى تنتمى إلى فصيلة فنون العرض، ونقصد بها ألعاب السيرك والحواة والبهلوانات، وعروض الملاحى، والسينما، وغيرها.

وأخيراً، فهناك عامل الجمهور، الذى جاء فى صالح مسرح الخمسينيات. فالمعروف أن جمهور النصف الثانى من هذا القرن يختلف عن جمهور أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى، فجمهور اليوم بالنظر إلى حجم تجاربه

وعمقها، وما مر به من محن، وما عاصره من حروب وصراعات دولية وقومية، لا بد أن يكون أكثر استعدادًا وأكثر تقبُّلاً لما يقدمه المسرح الحديث من أفكار جريئة، ووسائل فنية متطورة^(٥٢).

* * *

٢- المسرح الحر

كان أندريه أنطوان وهو ممثل ومخرج وناقد مسرحي (١٨٥٨م-١٩٤٧م) هو الذى أنشأ «المسرح الحر» فى عام ١٨٨٧م، متأثراً بتجربة فرقة «مينينجير» الألمانية^(٥٣)، هذا المسرح الذى جعل من أنطوان ليس فقط رائد المسرح الفرنسى الحديث، وإنما فى أوروبا الغربية كلها. لم يكن فى حقيقة الأمر سوى قاعة لا تتسع لأكثر من ثلاثمائة مشاهد فى حى مونمارتر المتواضع، وكان أنطوان من أنصار المدرسة الواقعية، وبالذات زعيمها الأشهر إميل زولا، فاستخدم فى عروضه المسرحية ديكورات واقعية، كما تحرّى الواقعية أيضاً فى الملابس والجمادات (الإكسسوارات) وأداء الممثلين.

كانت واقعية أنطوان تسعى إلى إيهام المشاهد بأن ما يجرى أمامه إنما هو الحياة نفسها، أو شريحة من الحياة، ولقد دفعه ميله هذا للواقعية والتلقائية إلى أن يختار لـ "المسرح الحر" نصوصاً للكُتَّاب الذين كانوا يعتقدون هذا الرأى، فوقع اختياره على ألغونكور وزولا وبريو وكوريل وكورتولين وإيسن وسترنديبرغ وتولوستوى وغوركى.

(52) PRONKO L., Théâtre d'avant-garde, Dénoël, 1963.

(٥٣) فرقة مسرحية أسسها فى مدينة ساكس بألمانيا الدوق مينينجر (١٨٧٠-١٨٩٠). تأثرت الفرقة بآراء الكاتب الشهير غوته وتصدت لما كان يسود المسرح فى أوروبا من عوامل الفوضى والفساد وذلك عن طريق الاهتمام بالديكور والملابس والإكسسوار والأداء التمثيلى. وقد تركت هذه الفرقة بصمات واضحة فى المسرح الأوروبى فى مطلع القرن العشرين.

ويمكن أن نعتبر «المسرح الحر» الذي استمر من عام ١٨٨٧م حتى عام ١٨٩٤م ثورة مسرحية، فقد تمكن أنطوان من توفير العوامل والظروف المادية الضرورية لظهور طليعة مسرحية، ونقصد بذلك وجود مسرح تجريبي صغير، ومخرج مسرحي مغامر، وإمكانية التأثير على جمهور يهتم بالحدثة والتجديد. كذلك كان هذا «المسرح الحر» مثل مسرح الخمسينيات يعبر عن رفضه للأعراف الاجتماعية والفنية السائدة، غير أن محاولة هذا «المسرح الحر» خلق طليعة مسرحية، باءت بالفشل، ذلك لأنه انقلد وراء المبالغات والإغراق في الواقعية^(٥٤) التي بدأت تتفر الجمهور (ظهور حيوانات ودماء على المسرح)، ولعل من أهم الأسباب التي أدت إلى أقول أنطوان ومسرحه الجبر أيضاً ظهور المخرج لونيى بو بمسرح «الأوفر» الذي هاجم الواقعية، ودعا إلى الرمزية.

* * *

٣- مسرح الأوفر

كان لونيى بو^(٥٥) مؤسس «مسرح الأوفر» يعمل فى فرقة «المسرح الحر» كما أنه قام بمساعدة بول فور فى تأسيس «مسرح الفن عام ١٨٩٠م ثم أنشأ بمفرده «مسرح الأوفر» عام ١٨٩٣م.

وكما أسلفنا، كان اتجاهه هو الاتجاه الرمزي كرد فعل على مسرح أنطوان، المسرف فى الواقعية، وقد قدم لونيى بو إلى جمهور المسرح الباريسى أعمالاً مسرحية فرنسية وأجنبية أثار بعضها ضجة، منها «أوبو ملكاً» عام ١٨٩٦م، وقد اهتم بصفة خاصة باختيار النصوص الأدبية الشاعرية، غير أنه لم ينجح فى إيجاد

(54) jacquart E., Le Théâtre de Dérision, Gallimard, 1974.

(٥٥) لويى بو (١٨٦٩-١٩٤٠) ممثل ومخرج ومدير مسرح. رائد المسرح الرمزي الذي بدأه عام ١٨٩٣ بعروضه على مسرح الأوفر.

طليعة مسرحية، لأن الكتابَ الذين كان يعرض أعمالهم، كانوا من الشعراء الذين يهتمون باللغة والصور الخيالية والأساليب البلاغية، مهملين جانباً هاماً في العمل المسرحي ألا وهو الجانب البصري، بحيث لم تكن مسرحيات هؤلاء الشعراء في واقع الأمر أكثر من قصائد شعرية طويلة، مثل مسرحية «بشرى مريم» لمؤلفها بول كلوديل.

* * *

٤ - مسرح سارتر

لكي يعبر سارتر عن عبث الحياة، عرض لنا الإنسان في أوضاع تصوره قريباً من الجماد الميت، أو النبات الحي، وقد عكف سارتر من خلال أعماله الروائية والمسرحية على الهجوم على كل زيف وتضليل، كان بحق ضميراً من ضمائر العصر، وشاهداً عليه.

وإذا أردنا أن نصدر حكماً على أعمال سارتر على المستوى الفكري المحض، أمكننا أن نقول إنه كان رائداً لكتاب المسرح الطبيعي في الخمسينيات. فنحن نجد في أعماله الكثير من الموضوعات والقضايا التي اهتم بعلاجها هؤلاء الكتاب، كعبث الوضع البشري، والقلق واليأس، وفساد الفكر البرجوازي، غير أن سارتر وهو يعالج هذه القضايا لم يخرج عن الأسلوب التقليدي والوسائل الفنية المعتادة، في حين أن كتاب مسرح اللامعقول (يونيسكو وبيكيت وأداموف) قد توصلوا للتعبير عن هذه القضايا إلى لغة مسرحية جديدة، أو شكل فني جديد، يلائم طابع العبث أو اللامعقول الذي يسم الموضوعات التي يكتبون فيها⁽⁵⁶⁾. فالحقيقة أن هؤلاء الكتاب في معظمهم لاجئون، وجدوا في فرنسا الملجأ والملاذ الذي فقدوه في أوطانهم مع الحرب والدكتاتورية، كما أن نفراً منهم قد عرفوا الفقر والبؤس،

(56) DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., Le Théâtre contemporain, coll. «tt» Larousse, 1974.

وتعرضوا للمرض وألقوا في السجون. صحيح أن سارتر كتب عن عصر الرعب وزمن الحرب، غير أن ما كتبه خرج من الأدب الذي كان موجوداً قبله وفي عصره، فهو «أديب» حتى حينما يكتب للمسرح: أسلوب رصين مدبج، وصور واضحة. أما المسرح الحديث فعلى العكس من ذلك، لا يدين بشيء للأدب، بل إنه في بعض الأحيان يحمل على الأدب:

[إن مسرح الخمسينيات لا يدين بشيء إلا للحياة والمسرح، فالمسرح وسيلة تعبير ينبغي أن لا نخلط بينها وبين «الأنواع الأدبية» التي ندرسها في المعاهد والجامعات أو نندرسها في المنتديات الأدبية]^(٥٧).

ومن ناحية أخرى، فإن سارتر لم يلج باب الأدب إلا لكي يعبر عن آرائه ونظرياته، ويخرجها إلى النور، ويعرضها على الجمهور، لذلك فقد استخدم المسرح في الترويج لفلسفته، وحسب دون أن يحدث في فن المسرح شيئاً من التغيير:

[من المؤكد أن المسرح بالنسبة إلى سارتر ليس سوى منبر خطابة ووسيلة جذابة بما فيه من صور حيّة لنقل الآراء وتوصيل الأفكار]^(٥٨).

وأخيراً، فإن إرادة سارتر في التأثير على العالم، وفرض الحلول، جعلت مسرحه يتضمن جوانب تفاؤلية تتعارض تعرضاً صريحاً مع فلسفته في مجموع أعماله التي تعبر عن عزلة الإنسان، وعبث الحياة، وضياح الحرية، وهكذا فقد لقي مسرح سارتر الفشل أو ما يشبه الفشل، لأنه لم يجرؤ على أن يعرض في المسرح رؤيته الحقيقية، وتصوره الفعلي للحياة بوصفها طريقاً مسدوداً، وعبثاً لا طائل من ورائه. ومما أخرج سارتر بوصفه مؤلفاً مسرحياً تزامناً مع مسرحه مع مسرح اللامعقول من ناحية، والمسرح الملحمي من ناحية أخرى، وكلاهما أصدق من مسرحه وأعمق.

(٥٧) المرجع نفسه.

(58) MIGNON P. L., Le Théâtre contemporain, Hachette, 1969.

لقد أضفت الغيبية (الميتافيزيقية) والسياسية على مسرح الطبيعة ومسرح برخت بعدا مسرحيا (مسرحانية) يفتقد إليه مسرح سارتر⁽⁵⁹⁾.

* * *

٥ - مسرح ألبير كامو

ومثل ذلك نقوله في ما يتعلق بمسرح كامو، فإذا كانت مسرحيته «سوء الفهم»، ومسرحية «كاليغولا»، قد جعلتا وحدهما من صاحبهما عميد المسرح الوجودي، فإن قيمة هاتين المسرحيتين تنحصر في دائرة الأدب والفكر، أكثر مما تدرج تحت الفن المسرحي. كذلك، فإن مسرحية «العادلون» مسرحية هادفة، فهي جدل فكري، وصحيح أن مسرح الطبيعة أخذ عن كامو فلسفته التي ضمنتها «أسطورة سيزيف»، إلا أن كاتب هذا البحث الفلسفي لم يستطع أن يختار له الشكل الملائم لعبث الحياة أو الأسلوب الفني العبثي الذي يتلاءم مع المضمون العبثي. وصحيح أن ألبير كامو سبق كُتَّاب مسرح الطبيعة في الوصول إلى أن الحياة تخلو من المعنى:

ولكنه أعلن ذلك في أسلوب منطقي واضح، أسلوب أديب مثل أساليب كُتَّاب الأخلاقيات في القرن الثامن عشر، وصاغ ذلك في مسرحيات تقليدية محبوكة⁽⁶⁰⁾.

نضيف إلى ذلك أن ما يشير إليه كامو بشكل ضمنى أو صريح مما يدخل في نطاق الفلسفة الزينونية أو فلسفة الجلد المعاصر، قادت هذا الكاتب إلى محاولة بعث روح المأساة في الأدب، الأمر الذي جعله ابتداء من «كاليغولا» و«سوء الفهم» يختار لمسرحه أشكالا قريبة من المأساة القديمة⁽⁶¹⁾.

(59) SIMON A., Dictionnaire du Théâtre français contemporain Larousse, 1970.

(60) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, pour la traduction française, Paris, 1977.

(61) LEMAITRE H., Dictionnaire BORDAS de Littérature française, Bordas, 1985.

قصارى القول أن سارتر وكامو مفكران، أو كلاهما كاتب أخلاقي، قبل أن يكون كاتباً مسرحياً، كل منهما لا يلجأ إلى استخدام المسرح إلا للترويج لأفكاره وفلسفته. فالمسرح بالنسبة إليهما ما هو إلا وسيلة تعبير كغيرها، يستعملانها كما هي دون محاولة لتطويرها أو تغييرها.

[إنهما لا ينظران إلى المسرح إلا باعتباره وسيلة فعّالة، ليس الوسيلة الرئيسة للتعبير عن أفكارهما - ولم يحاولا على أية حال أن يحدثا ثورة في الشكل أو في البنىات، بل كانا يصبّان شرابيهما الجديد في أقداح المسرح التقليدي]^(٦٢).
أما كتاب مسرح الخمسينيات فقد ابتدعوا أشكالاً جديدة، فأعادوا النظر في لغة المسرح، بل وفي اللغة نفسها.

(٦٢) مرجع سابق. DUVIGNAUD J., op., cit.

الفصل الثانی

ألفريد جارى (الفتى والوحش)

يمكن أن نعرّف المسرح الذى استحدثه يونسكو وجينيه و آداموف وبيكيت، بأنه نوع من مسرحيات الفارس الميتافيزيقية أو الملهاة الغيبية، وهذا المسرح الفلسفى يختلف -كما أسلفنا- عن المسرح الفلسفى الذى يكتبه كامو وسارتر، مسرح الواعظ الذى يخطب فى الناس من فوق المنبر. فعلى الرغم من أن هذا المسرح ومسرح الخمسينيات يعالجان قضايا إنسانية واحدة، فإن كتاب الطليعة عرفوا أن خير طريق للوصول إلى عقل المشاهد وقلبه ليس الكلام والخطب، وإنما العرض والتمثيل. إن سارتر وكامو وجان أنوى وبول كلوديل، وحتى جان جيرواردو ومنترلان، يندمجون جميعًا فى قائمة رجال الأدب، أمّا رجال المسرح فقد تتلمذوا على يدى ألفريد جارى.

لقد كانت مسرحية «أوبو ملكاً» التى كتبها طالب فى الثانوية، بمثابة صرخة حقيقية، صرخة ضدّ البرجوازية، بتقاليدها الاجتماعية العفنة، وقواعدها الفنية الجامدة، لذلك فقد كان من الطبيعى أن تثير ثائرة الجمهور العريض وتفجّر غضبه، ذلك لأن بطل المسرحية «الأب أوبو» بوجهه القبيح البشع، إنما هو تجسيد لما أطلق عليه أحد النقاد:

[الغباء البشرى الخالد، والترف الخالد، والشراسة الخالدة، ودناءة الغريزة التى استحالت إلى طغيان]^(٦٣).

(63) MENDES C., in Ubu Enchainé, P., 164.

بعد «أوبو ملكاً» بعدة سنوات، طلع أبوللينير على الجمهور بمسرحيته «ثديا تيريزياس»، التي اتخذ منها الجمهور موقفاً مشابهاً، وتسببت في ضجة لا تُنسى، فقد كان فيها من ملامح الشبه بمسرحية جاري الشيء الكثير.

وبالمثل، يمكن أن نجد مثل هذا الشبه في بعض مسرحيات فيتراك وبالذات مسرحية «فيكتور» أو «الأطفال يتولون السلطة»، التي ضربت بالقيم المتوارثة عرض الحائط، إن هذه المسرحية تُعيد إلى أذهاننا المجادلات الثورية التي نجدها عند جاري إلى درجة أننا يمكن أن نعتبر كاتبها بحق «الوريث الأكبر لألفريد جاري في مسرح الطليعة المعاصر»^(٦٤).

والحقيقة أننا نستطيع أن نضع أيدينا على عناصر كثيرة، يظهر فيها تأثير بصمات ألفريد جاري الواضحة على جميع كتّاب المسرح الحديث. ذلك التأثير الذي انتقل إليهم عن طريق كل من أبوللينير والدادية والسريالية وأنتونان آرتو وروجيه فيتراك.

* * *

في البدء كان أوبو^(٦٥):

إذا كانت شخصية أوبو عماد المسرحية التي كتبها جاري لم تصبح علماً، فقد اشتق منها في اللغة الفرنسية صفة ترمز إلى مخلفات الغباء السرطانية المخيفة، والأنانية الزميمة في قلب المجتمع الإنساني، وبالذات في المجالات الإدارية والسياسية^(٦٦).

(64) PILLEMENT G., Anthologie du Théâtre français contemporain, vol. 1, Le Bélier, 1945.

(٦٥) سلسلة المسرحيات التي تدور حول شخصية الأب أوبو تعرض مغامرات هذه الشخصية الأسطورية ضحية غباتها وطمعها وضحية طموح زوجته التي تنفعه إلى قتل الملك لينصب نفسه على عرش بولندا. أولى هذه المسرحيات تقليد ساخر لمسرحية ماكبت لكتبها (شكسبير).

(66) Dictionnaire des Littératures, Presses Universitaires de France, 1968.

بعد أن شاهد أندريه جيد العرض الأول لمسرحية «أوبو ملكاً»، كتب في مذكراته:

[لا يمكن أن نذهب بالرفض والمعارضة إلى أبعد من ذلك].

أما (أندريه بروتون) فقد وصف المسرحية بأنها:

[أكبر مسرحية نبوتية تأرية في العصور الحديثة].

وهذا ليونارد برونكو في كتابه «المسرح التجريبي في فرنسا» يؤكد أن جاري هو الذي أسس المسرح الطبيعي:

[لقد وضع جاري أسس المسرح الطبيعي في عمل يعبر عن ثورته المزدوجة: ضد المجتمع، وضد الأشكال الفنية القائمة].

كما يرى برونكو أن هذه المسرحية إنما هي إرهاب مسرحي بيكيت وبونسكو، وذلك بسبب المبالغة في الغرابة وبساطة التشخيص والنقد الاجتماعي اللاذع، وحرية التخريجات اللغوية^(٦٧).

كذلك يؤكد مارتان أسلان في كتابه «مسرح العبث» تأثير جاري العميق على هذا النوع من المسرح والبصمات الواضحة التي تركها على كل من جاء بعده، فقد عالج جاري بعض القضايا الهامة في مسرح العبث، وبوجه خاص نظرة الشاؤم للوضع البشري، فالمسرحية تصوير مبالغ فيه للبرجوازي الذميم، غير أن أوبو يتجاوز النقد الاجتماعي، فهو صورة مخيفة للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، صورة مرعبة لوحشيته وانفلاته من كل رادع أخلاقي أو وازع غيبي، إنه يقتل ملكه وولي نعمته ثم يفرض نفسه ملكاً على بولندا، ويشرع في القتل والتعذيب بلا تمييز وبلا سبب، إلا إشباعاً لغرائزه ونزواته.

(67) BEHAR H., Théâtre dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

وهذا بينيديكت، ناقد آخر، يضيف إلى ما سبق أن أهمية مسرحية جارى تكمن فى ما تضمنته من إعادة الكشف عن قوانين المسرح، أو هى تأصيل لفن المسرح مع رفض الواقعية والانتلاق نحو استغلال إمكانيات هذا الفن كافة، التى ينفرد بها عن غيره من الفنون، لبدء من فن القراقوز^(٦٨).

ويضيف هنرى بيهار فى كتابه عن جارى أن هذا المؤلف الشاب هو الذى استحدث فنَّ استثارة المشاهدين واستفزازهم، وهو الأسلوب الذى سار عليه من بعده كل من تريستان تزارا وروجيه فيتراك وأنتونيان أرتو الذين تضامنوا فى عام ١٩٢٦م، أى بعد مرور نحو عشرين عامًا على وفاة جارى، وأسَّسوا مسرحًا أطلقوا عليه اسم «مسرح ألفريد جارى»^(٦٩).

والحقيقة أن جارى كان يسعى إلى مثل هذا الاستفزاز، حتى يَنبُث إلى الجمود الذى أصاب الفن المسرحى فى عصره، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لكى يخلق عند المشاهدين الإحساس بالوجه الآخر من الواقع. وقد سبق أن أعلن جارى ذلك فى «الجريدة البيضاء» تحت عنوان «قضايا فى المسرح»، قبل عرض مسرحيته بعشرين عامًا، لقد أراد جارى:

[أن يهز الجمهور حتى يزمجر كالديبة فنعرف مكانه ونتعرف على مكانته].

ومن ناحية أخرى، رحب السرياليون بتجربة جارى المسرحية، لأنهم وجدوا فى مسرحية «أوبو ملكًا»، تعبيرًا عن اللاوعى واللاشعور، أو كما يقول زعيمهم أندريه بروتون:

[التجسيد الرائع للأنثى فى مفهوم كل من نيتشه وفرويد، وهو مجموع القوى المجهولة المكبوتة فى اللاشعور]^(٧٠).

(68) SERREAU G., Histoire du « nouveau Théâtre », Gallimard, 1966.

(٦٩) شخصية أوبو جاءت من وحى وخيال مجموعة من طلاب إحدى المدارس فى مدينة (رين) الفرنسية انتقامًا منهم لمدرس لهم كان مثاليًا للغباء والقيح.

(70) ESSELIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/ Chastel, pour la traduction française, Paris, 1977.

وهذا أيضاً ما كان يسعى إليه جارى حينما قال:

[لقد أردت، بمجرد أن يُرفع الستار، أن تبدو المنصّة أمام المشاهدين، أشبه شيء بهذه المرأة، يرى الذميمة الرذيل نفسه خلالها بقرنى ثور، وجسد أفعوان، حسب فداحة رذائله، وليس من المستغرب أن يصاب الجمهور بالذهول لدى رؤية قرينه الدنيء السافل، الذى لم تتح له الفرصة لمشاهدته كاملاً قبل ذلك]^(٧١).

على هذا المفهوم أيضاً التقى كتاب الطليعة فى الخمسينيات بالفريد جارى ووجدوا فيه رائدهم، فهذا يونسكو يؤكد على هذه المعانى التى يجب أن تكون هدف كل من يتصدى للكتابة للمسرح، على التقيض مما تسعى إليه الواقعية القاصرة.

[الواقعية هى دون الواقع بكثير، فهى تقليص له، وتزييف، لأنها تأخذ فى الاعتبار حقائقنا بوصفنا بشراً، وهو اجسنا وهمومنا الجوهرية تتمثل فى مصيبة الموت وغيرها. إن حقيقتنا تكمن فى أحلامنا، فى خيالاتنا، والحالم أو العالم أو المفكر، هو الإنسان الثورى، لأنه يحاول أن يغير العالم]^(٧٢).

قصارى القول، أن هذه المسرحية إنما هى صورة للوضع البشرى المأسوى فى العصر الحديث، وهى الحد الفاصل بين إنسانية الأمس بمفاهيمها التى تعارف الناس عليها، ودرجوا عليها، لأنها تتفق وإمكانياتهم، وتتلاءم مع طبيعتهم، وبين إنسانية، أو بمعنى أصح «لا إنسانية» القرن العشرين بما تحمل من مفاهيم أو «لا مفاهيم»، أصبحت هى الطابع المميز للعصر، وخلصتها أن العالم قد انفلت من عقله وانسلخ من ضميره.

إن مسرحية «أوبو ملكاً»، هى رمز الإنسانية المجنونة، كما تؤكد الناقدة تيزون براون:

(71) PRONKO L.. Théâtre d'avant-garde. dénoël et Pronko, 1963.

(72) IONESCO E.. Notes et contre-notes, Gallimard, 1966.

[إن الأب أوبو قوة غاشمة، وخالية من المشاعر، إنسان آلي، حديث بمعنى الكلمة، ولعله يرمز للقوى الخارقة التي تقود العالم بعد أن كفر الإنسان بالعناية الإلهية، وأنكر الغيبيات، وتكرر للأخلاق، وتجاهل الحب].

على هذا المفهوم اللا إنساني في الإنسان، واللامعقول في المجتمع، ينغلق رمز المفاهيم الإنسانية، ويذهب إلى غير رجعة، عصر المعتقدات البشرية، الذي حمل إلينا في الماضي عبر قرون من التطور والتقدم، معاني القدسية والعبقرية، والبطولة والسوبر مان⁽⁷³⁾.

وأخيرا، نحاول أن نوجز أهم الأساليب الفنية الثورية التي أحدثها جاري من خلال مسرحيته، وتركت بصماتها في إنتاج المسرح المعاصر.

في الرسالة التي كتبها جاري إلى مدير المسرح حول ظروف عرض مسرحيته، ركز جاري على ست نقاط: استعمال الأقنعة للشخص، واستعمال رعوس أحصنة من الكرتون، وتبسيط الديكور، والرمزية في استخدام الجيوش حيث يكتفى بجندى واحد، واستعمال صوت مميز للشخصية الرئيسة، واستعمال ملابس ذات طابع عام غير محلي.

بالإضافة إلى التركيز على الأضواء.

من ذلك أيضا، بنية المسرحية التي كتبت في مشاهد أو لوحات متجاورة، بحيث يمكن أن تحل لوحة مكان أخرى دون إخلال بالترتيب. يذكرنا هذا بعالم الأحلام، وأيضا بعالم الطفولة الخيالي. ومما يجدر ذكره كذلك استعمال الأصوات العالية والضوضاء المزعجة التي تتفق وجو المسرحية التي يغلب عليها العنف والثورة والحرب.

نشير أيضا إلى الملابس المستعملة في هذه المسرحية، وإلى أهمية الجمادات أو الإكسسوار في عرض الشخص، والتعبير عن المضمون، من تلك ماكينة نزع

(73) TISON-BRAUN M., La Crise de L'humanisme. Nizet, 1958.

الأمخاخ التي يعذب بها أوبو أعداءه، والمكنسة المقرفة التي يلقى بها على المائدة، للرمز إلى رفض الجمهور التقليدي، ثم «شكل» النبلاء الذي يسحب به خصومه إلى الجُب.

كذلك أراد جاري أن يقضى على قاعدة المعقولة أو المشاكلة للواقع السائدة في المسرح الكلاسيكي والتقليدي، وذلك باتجاهه نحو إلغاء واقعية الزمان والمكان، حيث عمد إلى الخلط بين الأزمنة والأمكنة، كما عمد أيضاً إلى إلغاء واقعية الإنسان الذي استحال على المنصة شبحاً مقنعاً.

كما لا ننسى البساطة في تصوير الشخص وحرية التخريجات اللغوية واستعمال الألفاظ النابية.

ذلك كله ترك بصماته الواضحة عند كتاب المسرح الحديث، وذلك من خلال الأعمال المسرحية لكل من أبوللينير كما سنرى في الفصل الثالث، ثم الدادية والسريرية، وأرتو وفيراك، كما سنتناول ذلك بشيء من التفصيل في الفصول التالية.

* * *

يحقُّ له أن يُنطقَ الجماهير والجُمادات التي بلا
أرواح إذا شاء وأن لا يقيم وزناً للزمان ولا للمكان
فمسرحته هي عالمه بداخلها هو الإله المبدع كما
يشاء يصرف الأصوات، والحركات، والألوان،
والمجموعات ليس فقط كما يقال من أجل تصوير
شريحة من الحياة وإنما لكي يفجّر الحياة نفسها بكل
حقيقتها لأن المسرحية ينبغي أن تكون عالماً كاملاً
مع مبدعه وهذا يعنى الطبيعة نفسها وليس فقط
عرض جانب ضئيل مما يحيط بنا أو مما مضى وانقضى.

(غيوم أبوللينير)

الفصل الثالث

غيوم أبوللينير

(مؤسس الدراما السريالية)

غيوم أبوللينير شاعر وكاتب مسرحي يجمع بين الرومانسية والحدائثة، ذو عقلية موسوعية متطورة، يتمتع بالدقة والجرأة معاً في البحث والتجديد. لعب دوراً هاماً في مجال النقد الفني يحدوه الاهتمام الواعي بإنتاج الفنانين الطليعيين. نشر منذ عام ١٩٠٢م في مجلة «الأوروبي» مقالات في الفن. وفي عام ١٩٠٨م قسّم لأول معرضاً للفنان براك ونصّب نفسه مدافعاً متحمساً عن مدرسة المصورين التكعيبيين الجديدة. وفي عام ١٩١٣م تولى إدارة جريدة «ليالي باريس»، وهي جريدة طليعية متخصصة في الشعر والتصوير. وهكذا يمكن أن نعتبر أبوللينير رائداً للسريالية التي كان هو أول من أطلق عليها هذا الاسم.

ويهمّنا في إطار بحثنا أن نشير إلى أن أبوللينير يرفض المسرح التقليدي ويعارض القواعد المتوارثة في هذا الفن، فهو يرى أن الكاتب المسرحي له مطلق الحرية في ما يكتب لأنه مبدع المسرحية والمتصرف فيها.

ويمكننا في هذا المقام أن نتعرف بصمات ألفريد جاري الواضحة في المسرح الحديث، أولاً عن طريق أبوللينير، كما أسلفنا لما في الفصل السابق. فالواقع أن كتاب المسرح المعاصر في فرنسا يعترفون بأن أبوللينير قام بدور كبير في تمهيد التربة لنوعية المسرحيات التي يكتبونها.

ومعروف أن الصداقة ربطت بين أبوللينير وجاري الذي كان قد بادر بتقديم أبوللينير وهو لم يزل شاعراً ناشئاً، إلى المجلات الأدبية في ذلك العصر، ولا

ينسى أبوللينير فضل جاري فهو دائما يشير إلى تاريخ كتابته لمسرحيته الشهيرة «ثديا تيريزياس»، وهو عام ١٩٠٣م، ويرمى أبوللينير من وراء ذلك إلى الاعتراف بفضل جاري الذي كان له أكبر الأثر في تكوين مفهومه للمسرح، وتشكيل أسلوبه الفني المعتمد على المفاجأة الذي يميز المسرح الجديد^(٧٤).

كذلك كان أبوللينير صديقاً للمصورين الشبان الموجودين في عصره بحيث أصبح أحد المدافعين عنهم والمتحدثين باسمهم، وتشهد مقالاته في علم الجمال بسعة خياله وجرأته ورهافة إحساسه، وإعجابه الشديد بالأشكال الفنية الجديدة في مجال التصوير.

كما كان أبوللينير واحداً من أوائل الشعراء الذين أدركوا مفهوم السريالية بكل ما تحمل الكلمة من حداثة وتدمير للأشكال الأدبية المتوارثة. ومن ثم يمكن أن نعتبره رائداً من رواد الفن المعاصر، العارفين ببواطن أموره وبقائق أسرارها. صحيح أنه نشأ في أحضان الرمزية، غير أنه سرعان ما تخلص من كل أثر لمدرسة أو مذهب، لكي يتوفر على إثراء عالم القريض بالأخيلة الجديدة والصور الغريبة المستحدثة.

ولعل ما يهمنا هنا في مجال دراستنا هو مسرحية أبوللينير «ثديا تيريزياس»، التي كتبها عام ١٩٠٣م كما أسلفنا، ولكنه لم يعرضها إلا في عام ١٩١٧م للتعبير عن إدانته للفن الواقعي «البغيض» على حد تعبيره. ولا شك أن هذه المسرحية خطوة هامة في طريق المسرح الطليعي وعلامة بارزة في تاريخ هذا المسرح بين «أوبو ملكا» لصاحبها جاري، ومسرحية يونسكو «المغنية الصلعاء» في الخمسينيات.

وتتلخص مسرحية أبوللينير في أن السيدة تيريز في ثورة سخطها على طبيعتها، ووضعها بوصفها امرأة في غمرة تمرد لها على عبودية الحياة الزوجية،

(74) BEHAR H., Le Théâtre dada et surréaliste. Gallimard, 1979.

‘ تتخلص من صفات الأتوثة (ثدياها مثلا بالونتان حمراء وزرقاء فتطيران إلى أعلى المسرح)، وتصبح رجلا باسم «تيريزياس». وبعد ذلك تضرب المسرحية في كل صوب وحذب، بحيث تحدث القوضى والجلبة بين الجمهور.

ومن الجدير بالذكر أن أبوللينير سخر كثيرا من وسائل جاري وأضاف إليها الكثير من عندياته، كالديكور المتحرك، والشخص التي تُقبل من قاعة المشاهدين، أو تخرج من فتحة الملقن، بالإضافة إلى استعمال مكبر الصوت لمخاطبة الجمهور. ولعل من المهم أن نشير إلى أسلوب المفاجأة قد لعب دورا بارزا في تشكيل الذوق الفني في العصر الحديث، وقد أدرك أبوللينير ذلك وأشار إليه في عام ١٩١٨م بقوله:

[إن العقلية الجديدة تتميز عن سائر الحركات الفنية والأدبية التي سبقتها، وذلك بعنصر المفاجأة، وبالمكانة الهامة التي أعطتها للمفاجأة]^(٧٥).

وهل هناك مفاجآت أغرب مما تعرضه هذه المسرحية، سلسلة من المواقف الجنونية، من التكر والتورط والقفشات المضحكة؟ وهذا هو زوج تيريز يحاول أن يعوّض الخسارة التي مُنيت بها الأسرة على مستوى الإنجاب بعد تحوّل زوجته إلى رجل، فيتطوع هو ويحل محلها وينجب فلولا من الأطفال، بمعدل أربعين ألفا يوميا.

إن أبوللينير يعتقد أن المفاجأة ينبغي أن تكون عماد الفن المسرحي، بل وبصفة عامة كل فن جديد.

وهذه تيريز تحاول أن تتخلص من ثدييها، فتشعل القداحة وتفجرهما. ثم تلقى على جماهير المشاهدين كرات تخرجها من صديريتها. والغريب أن كل هذه التوجيهات المسرحية نُفّذت في ذلك العصر، ويمكننا أن نتصور مدى الضجة التي يمكن أن تثيرها، لقد بلغ من لفعال الجمهور أنه بدأ يشارك في العرض ويردّد الأغاني.

(75) Apollinaire G., l'esprit nouveau et les poètes, Mercure de France, 1er décembre, 1918.

والحقيقة أنه كان لا بد من روجيه فيتراك لكي ندرك أن أبوللينير قد فتح
بفضل المفاجآت الباب على مصراعيه أمام مفهوم جديد للفن المسرحي يحطم
القواعد التقليدية، وتلقى دعوته كل ترحيب من جانب الدانين والسرياليين، كما
سنفصل القول في ذلك في الفصول التالية.

"إن شراسته اللاذعة، وسخريته المستبشرة،
وغزارة مادته، تذكّرنا دائما بفرانسوا رابليه».

(مُعْجَمُ الْمُؤَلَّفَاتِ الْمَعاصرة)

الفصل الرابع

بيير ألبيرو - بيرو أو المسرح الدائري

بدأ ألبيرو بيرو حياته الفنية مصورًا ونحاتًا، وقد تحول إلى قرض الشعر بعد الحرب العالمية الأولى، وأسس عام ١٩١٦م، الذي شهد مولد الحركة الدادية، مجلة «سيك» التي يتألف اسمها من الحروف الأولى من كلمات ثلاث بالفرنسية: الأصوات، والأفكار، والألوان.

وفي العام نفسه قابل بيرو الشاعر أبوللينير الذي كان يشجع كل جديد، فرحب بالشاعر الناشئ، وروج لأفكاره، ومن جانبه قام بيرو في عام ١٩١٧م بالإعداد لعرض مسرحية أبوللينير الشهيرة «ثديا تيريزياس» التي أثارت ضجة كبيرة، كما أسلفنا، وفي تلك الأثناء اتجه بيرو إلى المسرح أيضًا، في الوقت الذي بدأت فيه مجلة «سيك» تمهد لظهور الحركة السريالية، غير أن بيرو كان يعمل على حدة، بمنأى عن مجموعة الشعراء الذين كان يتزعمهم أندريه بروتون^(٧٦).

وفي عام ١٩١٦م أصدر بيرو وثيقة أو منشور «مسرح البونيك» الذي ضمَّنه أسس المسرح الجديد، وأهمها: إلغاء الوحدات الثلاث، وتقليص أهمية الموضوع الرئيس، وعدم التردد أمام قبول أي تناقض ظاهري وتقبل كل غريب في أي صورة أو شكل، وإلغاء الديكور، والاستعاضة عنه بالأضواء.

وفي عام ١٩١٧م، أصدر بيرو خطة «مسرح البونيك» المستدير الذي يجلس المشاهدون في منتصفه.

(76) LEMAITRE H., Dictionnaire Bordas de littérature française, Bordas, 1985.

وقد لاقى مشروع بيرو صدًى عميقاً فى عصره، واعتُبر استمراراً لأفكار جارى الثورية فى دعوته لاستخدام الماريونيت أو العرائس، وترك الحبل على الغارب للخيال^(٧٧).

وقد كتب بيرو عام ١٩١٧م مسرحية بعنوان «لارونتالا»، ظهر فيها اهتمامه الواضح بقضية الإخراج المسرحى، فقد جعل الأحداث تدور على منصتين بدلا من واحدة: على المنصة الأولى أشخاص واقعيون، وعلى الثانية أشخاص مقنعون، ويرتدون الملابس الرمزية. كما استحدث بيرو عناصر أخرى جديدة، من أهمها ظهور شخص داخل تابوت به شباك صغير، يطل منه برأسه، وظهور ممثلة ترتدى قمطا أسود، يكسو الجسم تماما من الرأس إلى القدمين، ثم ظهور الشخص المزدوجين الذين يرمزون فى الوقت نفسه إلى الإنسان من الظاهر، والإنسان من الباطن. هذا بالإضافة إلى التجديدات فى مجال الديكور، كل ذلك جعل من هذه المسرحية عملا مبتكرا وثوريا فى الوقت نفسه من شأنه أن يثير إعجاب السرياليين، وكتاب المسرح الحديث^(٧٨).

وفى عام ١٩٣٣م وعلى أثر تنخل من الكاتب الكبير جان بولان أصدر الناشر دينوويل مسرحية لبيرو بعنوان «غراينولور»، كان الجزء الأول منها قد ظهر فى مجلة «سيك» عام ١٩٢١م^(٧٩).

والحقيقة أن هذه المسرحية أقرب إلى الملحمة، بل هى كذلك فعلا، فهى تتألف من ثلاث أغنيات، أو أبواب منثورة، ولكن فى لغة رُقراقة شفاقة، تنتمى إلى الشعر الحديث، وتشتمل على سيل من المغامرات التى تتأرجح بين الواقع والخيال. فبطلها الذى تحمل المسرحية اسمه مزود بقوة خارقة فى اختراق الزمان والمكان، بفضل تمتعه بازواجية الحضور فى مكانين معا، وزمانين معا، وبذلك يستطيع أن

(77) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

(٧٨) المرجع السابق.

(٧٩) الملحمة الكاملة من ستة كتب أو أغان.

يحقق الخوارق التي تفوق طاقة البشر العاديين، كذلك فهو يمشى على سطح الماء، كما يمشى على سطح الأرض، ويمشى تحتها، وفي الفضاء، وفي الزمان، منطلقا في البحث عن إمبراطورية الكلمات والإله الطيب^(٨٠).

وقد أشار الكاتب في مقدمة الملحمة إلى أنه ألغى علامات الوقف كالنقط والفصلات، محاولة منه لإذابة «اللغة الجامدة»، كما أضاف أنه أعطى لنفسه الحق في التصرف في علامات الوقف، كما أعطى لنفسه الحرية في التصرف في اللغة، صرفها، ونحوها، وإملائها.

والحقيقة أن هذا الكتاب، بمزجه الرائع بين الحكمة والسرف، أصبح يُعتبر واحدا من أعجب الكتب في العصر الحديث، كما أصبح:

[واحدا من أندر الكتب التي استطاعت أن تقاوم عامل الزمن، مع أنه لم يلق في عصره إلا الإهمال وسوء التقدير].

[إن شراسته اللاذعة وسخريته المستبشرة، وغزارة مادته نذكرنا دائما بفيرانسوا رابليه]^(٨١).

أما عن لغة الكتاب، فهي صافية رقيقة، تذكر بلغة شعراء ثلاثة من المعجبين بفن ألبير بيرو: صديقة أبولينيير، وبلير سندرا، وماكس جاكوب الذي يرى في هذه الملحمة إحدى روائع الفن المسرحي الحديث. كما يمكن أن نعتبر هذا الكتاب مصدر إلهام لكثير من الأساطير الحديثة^(٨٢).

* * *

(80) Dictionnaire des oeuvres contemporaines, Laffont-Bombiani, 1968.

(٨١) المرجع نفسه.

(٨٢) LEMAITRE H., مرجع سابق.

الفصل الخامس

إيفان غول وملك الأحذية

إذا كان إيفان غول (١٨٩١-١٩٥٠م) بدأ حياته الفنية في أحضان الواقعية، فإنه سرعان ما اتجه إلى الدعوة إلى مسرح عبثي لا يميز بين الأنواع المسرحية المختلفة، فمنذ عام ١٩٢٢م، مهد غول للتجارب المسرحية التي قام بها كتاب المسرح الجديد، وبصفة خاصة يونسكو.

ففي تقديمه لمسرحية له بعنوان «الخالدون»، عبّر غول عن رغبته في خلق مسرح سريالي غريب، لا يلتزم بالقواعد التقليدية، وكما فعل من قبله أبوللينير، ركز غول على استعمال أجهزة التسجيل الصوتية والإعلانات الضوئية والمكبرات الصوتية، وكان يرى أن الشخصيات ينبغي أن يبالغ في تصويرهم، وتعرض صفاتهم بطريقة كاريكاتورية، كما نادى بضرورة استعمال الأقنعة والعكاكيز.

وبالإضافة إلى تأثير أبوللينير، نجد عند غول بصمات جاري وبخاصة في تصويره لبطل مسرحيته الثانية «ماتو سالييم»، وهو صورة أخرى للآب أوبو يرتدى الخف ويصبح ملكاً للأحذية.

ومن ناحية أخرى يشترك غول مع كتاب المسرح الحديث مثل يونسكو وبيكيت وزملائهما في ملامح أخرى، من أهمها الحوار المتقطع غير المتصل، والردود غير المنطقية، والتصوير المبالغ فيه للشخص، ومن تلك العناصر أيضاً استعمال الإنسان الآلي، والأقنعة التي توسع غول في استعمالاتها، والحقيقة أن غول له بصمات واضحة في المسرح الحديث.

[غول يمثل مرحلة بارزة في المسرح المعاصر. سخر بعض وسائل
المدرسة التعبيرية في فن المسرح، وقدم عروضاً تتميز بالغرابة وبالشطط، معبراً
بذلك عن المخاوف والقلق والهواجس التي هي طابع حياتنا]⁽⁸³⁾.
تلك الهواجس التي يعرضها علينا مسرح الطبيعة في الخمسينيات من هذا
القرن.

* * *

(83) BEHAR H., Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

الفصل السادس

ريمون روسيل (١٨٧٧-١٩٣٣)

كان روسيل بمعزل عن جميع التيارات الأدبية والفنية في عصره، ومن ثم يصعب تصنيف مسرحياته، ونحن لا نستطيع أن نحصره في إطار الأدبية ولا في إطار السريالية، فهو يسبقهما زمنياً بفترة طويلة، ولكن واقع الأمور جعل النقاد يعتبرونه واحداً من رواد السريالية.

ولقد كان من نتيجة ازدياد روسيل لأبسط القواعد المسرحية في عصره أنه كتب مسرحيات غاية في التعقيد، مع أنها تخلو من أي موضوع حقيقي.

بعد أن استهل روسيل حياته الفنية عازفاً على البيان، ثم شاعراً، اتجه إلى المسرح، وبدأ ذلك بمسرحية بعنوان «البطانة»، ثم «النقرة»، و«انطباع من إفريقيا»، و«نجمة على الجبين»، و«عفار الشمس»، و«انطباع من إفريقيا أيضاً»، وأخيراً «لوكوس سولوس»، وهي معظمها قصص كتبها روسيل ثم قام بمسرحتها.

والطابع الغالب في جميع هذه الأعمال أنها تعتمد على حركات شديدة التعقيد، عسيرة الفهم، وتشتمل على حالات تتكرر، وتعرض ديكورات فخمة باهظة التكاليف، وشراكاً وفخاخاً، وأبطالاً كل منهم بشخصيتين.

ولا ننوي أن نستعرض أو نقوم بتحليل لكل أعمال روسيل التي عرضها على المسرح، يكفي في إطار دراستنا أن نركز على الوسائل الفنية التي استحدثها روسيل وتركت بصماتها في المسرح المعاصر.

حينما لم يصادف روسيل عند جماهير القراء أى تجاوب مع أعماله الروائية التى نشرها، وهى كثيرة، قام بمسرحية إحدى هذه الروايات، وهى «انطباع من إفريقيا»، وقد هدف روسيل من تقديم هذه الرواية على المسرح أن تجد صدى أفضل عند المشاهدين يرد له بعض الاعتبار.

وإذا عدنا إلى قصاصات الصحف التى تحدثت عن هذه المسرحية الدادية⁽⁸⁴⁾، أدركنا أنها من نوع القراقوز الذى يعشقه الجمهور، ومع ذلك فقد حمل بعض النقاد على المسرحية بسبب:

[التكاليف الباهظة التى ينفقها هاو يغرق باريس بأعمال فجّة].

ومع ذلك، فقد تحدث بعض النقاد الآخرين عن ردود أفعال الجماهير:

[كان العرض الأول كال موج المتلاطم، وقد نهض أحد المشاهدين وأعلن اعتراضه، وعمد بعض المشاهدين الآخرين إلى مخاطبة الممثلين (...). كان البعض يضحك والبعض يصفر]⁽⁸⁵⁾.

والحقيقة أن روسيل يسعى إلى هذه المشاركة من جانب الجمهور، كما يفعل الداديون والسرياليون.

على أي حال، لا يمكن الجزم بأن روسيل كان يهزأ من شخوص المسرح التقليدى السائد فى عصره بغرض تقليد ساخر لأنماط من مسرحيات الشارع، أو مسرحيات الشباك.

وبالمثل، فإن مسرحية «لوكوس سولوس» كانت فى الأصل رواية ثم قام المؤلف بإعدادها للمسرح، وهى تمثل قصر الأحلام والعجائب يكشف الزائر له عن عالم من الخوارق تسيره قوانينه الخاصة، وكما حدث مع المسرحية الأولى، أثارت هذه المسرحية الثانية معارك حقيقية بين أقلية متحمسة وأغلبية ساخطة، كما أن

(84) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

(85) SIMON, A., Dictionnaire du Théâtre français contemporain, Larousse, 1970.

النقاد كانوا على جانب كبير من القسوة، غير أن هذه الفضيحة جعلت اسم المؤلف يتردد في كل مكان.

أما «نجمة على الجبين» فيؤكد الكاتب أنه كتبها خصيصا للمسرح، ولكن الجمهور لم يحسن استقبال المسرحية لضعف فكرتها.

وأما «عفار الشمس» فقد حققت نجاحا «فاضحا»:

إكان المشاهدون يتخاطفون الكراسي في العرض الأول، وكان الإقبال منقطع النظير، وكان هناك عدد كبير لم يحضر إلا من أجل الاستمتاع بما يسود العرض من الجلبة والضجيج والمشاركة فيه، ومع ذلك فقد كان العرض هائلا... ولم يفهم أحد المسرحية، وباستثناء حالات قليلة كانت المقالات الصحفية بغیضة^(٨٦).

ومن المحتمل أن تكون تلك الليلة هي الليلة التي غادر فيها روسيل المسرح لأول مرة قبل نهاية العرض، معلنا أنه لم يعد يحتمل أكثر من ذلك، وبالفعل، لم يعد لمشاهدة أى عرض آخر.

قصارى القول هو أن تحليل قصاصات الصحف التي كتبت عن مسرحيات روسيل يبعث على اليأس، ذلك «أن النقاد وجدوا أنفسهم أمام [شيء آخر]، أمام نوع من المسرحيات لا يعترف بالقواعد التقليدية للمسرح»^(٨٧).

الحقيقة أن ما استحدثه روسيل في المسرح السريالي يعتبر شيئا كبيرا، على المستوى الفنى، فهو بإهماله لقواعد المسرح التقليدى، رفع الستار عن نوع من المسرح العجيب، الذى لا يستجيب إلا لنداء الخيال.

(86) ROUSSEL R., Comment J'ai écrit certains de mes livres posth, 1935, reed. 1985.

(87) BEHAR H., op., cit.

ومن ناحية أخرى، فإن مسرح روسيل يذهب في الجانب الملحمي إلى أبعد مما ذهب إليه (برخت)، كما أنه فاق يونسكو في معارضته للمسرح التقليدي^(٥).

ومن المؤكد أن إنتاج روسيل لا يثير الاستغراب اليوم عند القراء الذين اطلعوا على السريالية وعلى الرواية الجديدة، وهما المدرستان اللتان يعتبر (روسيل بحق رائدا لهما^(٦)).

لقد اعترف (أندريه بروتون) و(آلان روب غريبة) و(بوتور) بأن روسيل كان من الأوائل الذين مهدوا الطريق للتفكير في الكتابة الأدبية.

* * *

الباب الثالث

الداية

أو روح الهدم والتدمير

«دادا» Dada كلمة اختارها وأطلقها الكاتب الفرنسي الروماني الأصل تريستان تزارا Tzara (١٨٩٦-١٩٦٣م)، وقد وقع اختياره على هذه الكلمة لسبب غريب، هو خلوها من المعنى، وذلك ليطلقها على هذه الحركة التي بدأت على يديه في مدينة زيورخ بسويسرا عام ١٩١٦م. وتعتبر الدادية بوجه عام حركة هجوم ورفض للقيم التي يعتمد عليها الفن والأدب في العصر الحديث.

ولعل السبب الجوهرى وراء حركة المعارضة العنيفة هذه، يكمن فى الفوضى التي سادت العقول خلال الحرب العالمية الأولى، والرغبة فى قلب النظم الاجتماعية والأخلاقية التي ثبت فشلها. أما من الناحية الجمالية وفى ما يتعلق بالفن بصفة عامة، فقد كان الهدف هو القضاء على جميع أشكال الفنون عن طريق الدعوة إلى العنف والتعسف والانطلاق من كل قيد. وإذا كانت باريس قد شهدت بعض المعارض الفنية الدادية، فإن هذه الحركة ظلت فى المقام الأول حركة أدبية.

تهدف الدادية إلى تدمير اللغة، أو على أقل تدمير أشكالها العتيقة الجامدة، ونظام الروتين (الأكليشيئات) الذى صارت إليه اللغة وأصبح زنزانة للعقول والأفكار، ومن ثم كان لا بد من القضاء على قواعد النحو والصرف، فينبغى أن يعاد إلى الكلمات أيضاً حريتها.

وقد سلكت الدادية فى حملتها مسلكا فكها، يقوم على الهزل والفضيحة. فالكلمات لا تختار لمعناها ولا لمضمونها الفكرى، وإنما توضع الواحدة بجوار أختها لا بحكم النظم منطق ولا عرف، فالدادية دعوة إلى كل غريب مستهجن، فالدادى «ينام فوق الأمواس... ويتصف بالبله... ويأخذ حمامات من الدقائق المقدسة، ويسعى للهزيمة، ويكون الأخير دائما، ويدعو إلى عكس ما يطلب الآخرون...».

هذا وغيره كثير من أساليب حياة الدادية والداديين، مما نُشر في منشوراتهم السبعة التي تُعتبر من أهم الوثائق على هذه الحركة، التي كانت بمثابة تحول في التفكير الغربى وفي العقلية الأوروبية بشكل عام.

وعلى الرغم من الانتشار الذى حققته هذه الدعوة، وعلى الرغم من ظهور حركة مشابهة في نيويورك، وثالثة في ألمانيا، فإن الدادية لم تلبث أن استنفدت طاقتها في الهدم والتدمير، وتفرق عقدها ونشئت. وانفض عنها أهم أعضائها، وتحولوا إلى حركة أخرى هي السريالية.

والذى يهمننا في حركة الدادية هو أنها حركة من حركات المعارضة الكبرى في العصر الحديث، أدت إلى ظهور المسرح المعاصر بشكله المعروف، ولكن طبيعة الحركة الدادية التي تسعى إلى التدمير لا تتفق مع الفن المسرحي الذي يقوم على التعاون والبناء، ومن ثم كان إنتاج الدادية من المسرح ضئيلا لا يكاد يُذكر، ولكن مع ذلك لم يمنع الداديين من أن يتخذوا من منصة التمثيل منبرا لدعوتهم ولإثارة الجماهير، وبذلك ومن خلال سعى الدادية الحثيث إلى تحديد أنماط الحياة وأشكال الفن، أحدثت في مجال المسرح تجديدات هامة تركت بصماتها واضحة في المسرح المعاصر.

ولعل من أهم ما أدلت به الدادية في هذا الصدد، هو أنها فتحت المجال أمام التجارب المسرحية أيًا كانت، وكانت الفلسفة الجمالية التي تعتمد عليها هذه الحركة هي أن تستثير مشاعر المشاهدين وتستفزهم وتدفعهم دفعا إلى المشاركة في العرض والتعبير عن آرائهم. فالدادية لا ترحب بالمتفرج السلبي الذي يأتي إلى المسرح لمجرد المشاهدة والاستماع، ثم يعود من حيث أتى وكما أتى، بل ترى الدادية أن الجمهور معني بما يُعرض عليه، وأن العرض يخصه، فلا بد أن ينفعل به، ويعبر عن رأيه بالسلب أو بالإيجاب، ولعل من أهم الأمور التي استحدثتها الدادية في ساحة الفن والمسرح بوجه خاص هو ما نطلق عليه اليوم التلقائية:

[الاستيلاء على الإنسان، وهو في حالة عدم التوازن، وبلوغه وهو في حال التشتت وعدم الاتصال، في غمرة تناسقه وترايطه البدائي، قبل أن تتضح له فكرة التناقض (...)]، تحويل اتساقه المنطقي المكتسب إلى اتساق عبثي فطري أصيل^(٨٨).

والقضية كلها تكمن في إيجاد الوسائل التي يتحول بها المشاهد من السلبية إلى الإيجابية، وهذا في حد ذاته يمثل أحد المبادئ الرئيسة التي يقوم عليها فن المسرح الطليعي في الخمسينيات من هذا القرن.

* * *

(88) 1- RIVIERE J., Reconnaissance à Dada. N. R. G. août. 1920.

الفصل الأول

المسرح الدادى

ضم المسرح الدادى، كما أسلفنا، عددًا قليلًا من المسرحيات، وهذا الأمر ليس بالمستغرب، فنحن نعرف أن الحركة الدادية هي في جوهرها حركة سلبية معارضة رافضة، حركة عدمية هدامة، في حين أن فن المسرح، كما هو معروف، يعتمد بالضرورة على نوع من التعاون البناء، ولم يحل هذا كله دون ظهور ثلاثة أسماء لامعة في مجال المسرح الدادى ترك أصحابها آثارا هامة في تاريخ المسرح، وهم: تزارا مؤسس الحركة، وريبيمون ديسينى، ثم جوليان طورما.

وقبل أن نتناول بالتحليل أعمال هؤلاء الكتاب الثلاثة لتقييم عطائهم في الحركة المسرحية المعاصرة، يجدر بنا أن نلّم إلمامة سريعة بكتاب المسرح الدادى الآخرين الذين أدلوا أيضا بدلوهم في ميلاد المسرح الطليعى فى الخمسينيات من هذا القرن.

كانت أول مسرحية عُرضت فى سهرة دادية بعنوان «أبو الهول والإنسان التافه»، لمؤلفها المصور النمصى أوسكار كوكوشا، وقد وصف المؤلف مسرحيته بأنها «طرفة»، وهى تُعتبر مثالا للحركة التعبيرية الألمانية فى بدء ظهورها.

كان مؤلف هذه المسرحية، الذى بدأ حياته مصورًا ورساما ونحاتًا، يتردد فى برلين على المنتديات الأدبية والفنية الطليعية، وكان يقرض الشعر، ويكتب للمسرح أعمالا يتجرد فيها من القيود اللغوية المتوارثة، مما يتكرنا فى وقت واحد بالفريد جارى من قبله ويونسكو من بعده.

وإذا انتقلنا إلى كاتب آخر هو إيريك ساسي، نجده أيضاً قد كتب مسرحية واحدة بعنوان «شرك المدوسة»، حيث يعالج بطريقة غريبة فكاهية موضوع الاتصال والمفاهمة الذي يمثل جوهر المسرح، فنحن نرى الشخصيات في هذه المسرحية لا يفهم بعضهم بعضاً، ومن ثم فالمؤلف يناقش قضية اللغة التي تعتبر من الموضوعات الكبرى الشائعة في مسرح العبث، وبوجه خاص عند يونسكو وبيكيت^(٨٩).

وهذا كاتب آخر هو كليمون بانسير، وهو بلجيكي يعشق الفوضى أو البربرية، كما وصفه أراغون، كتب بانسير في عام ١٩١٨م: ملهاة، تؤدى بواسطة العرائس الحية على شاكلة مسرحية «أوبو ملكا»، عنوان المسرحية «البهلوانات والمشعرون»^(٩٠).

والحقيقة أن المؤلف يعترف بالفضل الذي يدين به للكاتب ألفريد جاري حين يقول:

[إن الأب أوبو وأعمال جاري الأخرى تلخص بكل قوة حياتنا أمس واليوم وغداً]^(٩١).

ومن ناحية أخرى، فإن مسرحية بانسير تتسم بروح الفكاهة العبثية التي تقرّبها مرة أخرى من مسرحيات العبث المعاصر.

وهذا إيميل ماليسبين يُصدر مجلة شبه سرّية، وينشر فيها دعوتين حول المسرح، كما يتصوره، مع مقتطفات من مسرحياته. الذي يهمنا عند هذا الكاتب أنه يحمل على المسرح في عصره بسبب ما يسوده من رتابة تتعلق بموضوع المجال

(٨٩) (إيريك ساسي) موسيقى فرنسي (١٨٦٦-١٩٢٥) تشير العناوين التي أطلقها على مؤلفاته القصيرة

إلى نوع من التحدي الساخر للموسيقى الشهير دي بوي.

(90) BEHSR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard 1979.

(٩٠) المرجع نفسه.

المكانى فى المسرح، وقد تعرض مالىسبين لنوعية من المسرحيات تدور أحداثها على منصتين فى وقت واحد.

فى مسرحية له بعنوان «القارب العاطفى» (١٩٢٤م) يعرض علينا شخوصا آلية، ويستخدم مكبرا للصوت، وأشياخا، وأرواحا هائمة، ثم إن طابع أداء القراقوز يغلب على الشخوص جميعا، فيبرز مثالهم ويعزلهم فى عالمهم الخاص، حيث نشاهد موت بعض الشخوص، ثم نشاهد بعضهم من جديد.

أما عن اللغة المستعملة فهى لغة القراقوز التى تخط بين الجد والهزل، وتمزج فيها الأفكار الراقية بالعبارات السوقية المبتذلة، مما ينتج عنه نوع من الفكاهة التى كان يدعو إليها من قبل غيوم أبوللينير^(٩٢).

الحقيقة أن آراء مالىسبين حول الوسائل الفنية المسرحية واللغات الدرامية، وتركيزه على أهمية الصوت، وإمكانية الكتابة فى موضوعات تصلح للإذاعة، هذه القضايا كانت جديدة بالنسبة إلى العصر، ولكنها تركت بصمات واضحة فى المسرح المعاصر، وبخاصة مسرح صمويل بيكيت.

* * *

(٩٢) المرجع نفسه.

الفصل الثاني

تريستان تزارا {مؤسس الدادية}

شاعر فرنسي من أصل روماني (١٨٩٦-١٩٦٣م)، بعد أن أنشأ الحركة الدادية التي اخترع اسمها كما أسلفنا، استقر في العاصمة الفرنسية منذ عام ١٩١٩م، حيث أدت خلافاته مع كل من أندريه بروتون والسرياليين إلى قطيعة في عام ١٩٢٢م. بعد تأسيس الحركة الدادية شرع تزارا وزملاؤه في تنفيذ مخططهم لتدمير القواعد الفنية والقيم الجمالية والأخلاقية والفلسفية والدينية كافة، التي تعتمد عليها المجتمعات الغربية.

وسعى وراء هذا الهدف، بدأ تزارا وأصدقاؤه يعبرون عن ثورتهم بحملة شعواء ضد اللغة، وقد نظموا لذلك «سهرات فنية وأدبية» في معظم العواصم الأوروبية وباريس بنوع خاص (منشور الحركة الدادية عام ١٩١٨م)، وقد أحدثت هذه السهرات ضجة وضجيجا في أنحاء أوروبا.

وقد جاء منشور الحركة الدادية الثاني في ٢٦ مايو ١٩٢٠م متضمنا مسرحية للشاعر تريستان تزارا بعنوان «مغامرة السيد أنتيبييرين السماوية»، وفيها يعارض الكاتب بين «الشعر بوصفه وسيلة تعبير» و«الشعر بوصفه نشاطا ذهنيًا». كما تعرض المسرحية لقضية أساسية من قضايا مسرح اللامعقول، وهي قضية عدم الاتصالية أو عدم التفاهم بين البشر. فنحن نطالع في هذه المسرحية، كما سنطالع في ما بعد في بعض مسرحيات يونسكو وبيكيت، الألفاظ تخرج من أفواه الأشخاص في حرية، ودون ضابط من المصدر، أو من التقاليد اللغوية، بل ودون ضابط من المنطق أو من القواعد، فكل شخص من الأشخاص يدلي برأيه ويعرض ما يقول دون أن يأخذ في الاعتبار الطرف الآخر، وللإلمام بما تضمنته هذه

المسرحية من حادثة وثورة على القديم، يكفي أن نقرأ ما ورد على لسان الكاتب في هذا الصدد:

[لقد اخترعت بهذه المناسبة آلة جهنمية تتكون من آلة تنبيه (بورى) وثلاثة أصداء متتابعة، بغرض أن أطبع في ذهن المتفرج بعض الجمل التي توضح أهداف الحركة الدادية (...)] ثم جعلت للديكور أمام الممثلين لا خلفهم، وقام الديكور للشفاف الذى يتكون من إطار دراجة، وبعض الحبال المعلقة على المنصة، وبعض الإطارات التى تحتوى على عبارات غامضة، قام هذا الديكور بإكمال المطلوب^(٩٣).

أما فى ما يتعلق برود أفعال المشاهدين، فقد كانت عنيفة: تمثلت فى صياح ونقنقة وزعيق «كأننا فى مستشفى للأمراض العقلية، وكانت رياح الجنون تهب على المنصة وفى القاعة سواء بسواء». وبدأ الحوار الحقيقى، الحوار بين الممثل المؤلف والمشاهدين، يتألف من نباح وعواء وقذائف، كان ذلك دليلاً على أن الجمهور أدرك أنه المقصود، وأنه أصيب فى الصميم، بحيث فقد شعوره، ولم يعد يراعى أعرافاً ولا تقاليد ولا كرامة.

كتب تزارا بعد ذلك للمسرح عملين آخرين، الأول بعنوان «المغامرة السماوية الثانية للسيد أنتيبيرين»، والثانية بعنوان «قلب بالغاز»، وهما شديداً الشبه بالأولى، يحمل فيهما المؤلف على اللغة بحيث لا يمكن أن نطبق على هذه النصوص المعايير التقليدية للنوع، ومن ثم كان الهجوم الذى يشنه الكاتب على الفلسفة وعلم النفس والتحليل النفسى والمنطق، غير معترف بشيء إلا متعة التلطف بالكلمات، فاللغة لم تعد وسيلة اتصال، بل أصبحت موضوعاً فى حد ذاتها، أصبحت مادة مستقلة، كما سنرى ذلك عند كل من يونسكو وبيكيت.

(93) TZARA T., "Memoires of Dadaisme", in oeuvres completes t. I., Flammarion, 1975.

كانت مسرحية تزارا الرابعة بعنوان «منديل من السحاب»، وقد اعتبرها أراغون أعظم صورة درامية في الفن المعاصر، بعد مسرحيتي «أوبو ملكا وثديا تيريزياس»^(٩٤).

وإذا كان موضوع هذه المسرحية موضوعا تقليديا، فإن الإخراج جاء على طريقة الكاتب الإيطالي بيراندللو: «المنصة تمثل مجالا مغلقا مثل الصندوق، لا يستطيع أن يخرج منه أى ممثل (...)»، فالممثلون يقومون بعمل التكرير (المكياج) لأنفسهم، ويرتدون ملابسهم، ويتحدث بعضهم إلى بعض في فترات الراحة. أما الديكورات ففي أقل الحدود، تتكون من شاشة تعرض عليها بعض الصور الكبيرة التي تشير إلى المكان الذي تدور فيه الأحداث، كما أن تغييرات الديكور تتم أمام الجمهور، بالإضافة إلى أن الممثلين يحتفظون بأسمائهم، كأنهم يعيشون حياتهم الخاصة فوق منصة التمثيل»^(٩٥).

(94) ARAGON L., Les collages, Paris, Herman, 1965.

(95) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

حياتي كلها مرتبطة بالدادية، قبل وفي أثناء
وبعد ظهور الكلمة نفسها.

(جورج ريبمون - ديسيني)

الفصل الثالث

جورج ريبيمون - ديسيني

(ذلك المجهول صاحب أعظم المسرحيات الدادية)

يعتبر جورج ريبيمون - ديسيني أكثر الكتاب الداديين إنتاجًا، ومع ذلك فهو في عداد المنسيين، بل والمجهولين. أولى مسرحياته بعنوان «إمبراطور الصين»، هي شهادة النقاد تحفة المسرح الدادى، بل إنها من أوائل النصوص التى سبقت ظهور الحركة الدادية، مع أنها تنتمى إلى هذه الحركة، كتبها المؤلف فى عام ١٩١٦م (العام الذى شهد مولد الدادية)، وذلك على الأوراق الخضراء الخاصة بوزارة الحرب، حيث كان مجتهدًا فى وحدة البحث عن المفقودين. ومن الجدير بالذكر أن شخصية أوبو كانت سائدة ومعروفة فى مختلف الأوساط منذ بداية القرن، كما أن ديسنى يعترف بأثر ألفريد جارى مؤلف «أوبو ملكا»، وبفضله عليه وعلى غيره:

[رجل ظل يمارس نفوذه الظاهر والباطن فى المجال الفنى خلال الفترة الممتدة من ١٩٠٥م حتى قبيل حرب ١٩٣٩م، وبوجه خاص بين ١٩٠٥ و ١٩٢٥م، ذلك الرجل هو ألفريد جارى].

فى مسرحيته: إمبراطور الصين، يحاول ديسيني بدوره أن يدمر المسرح القائم فى عصره، فى ثورة غاضبة تتمثل فى الاغتصاب والقتل والتكمير.

ومن الجدير بالذكر أن الجمهور والمخرج لم يكونا مهتأين لاستيعاب مثل هذه الصورة القاتمة للعالم التى تعرضها المسرحية التى تعتبر عملاً رائداً فى ما

يتعلق بالشكل وبالمضمون. فمن أول وهلة في المسرحية، يطالعنا العبث واللامعقول على المنصّة: فهذه آلة كاتبة تحل محل «الكتب المقدسة»، وتقوم بتوزيع قرارات القدر بشكل آلي، وبهلوانات متفلسفة تقوم بألعاب حواة وحركات شعوذة، وجمادات تتحلل أمام عيون المشاهدين.

[إيهام، وخدع، وشعوذة، وقتل، في إيقاع سريع أشبه بإيقاع السينما]^(٩٦).

فهذا إمبراطور الصين الجديد ما إن تولى الحكم حتى شرع في قتل الناس، وقام باغتصاب أقرب الناس إليه، ثم لتحر. فقد أقبل عصر السيادة للبربرية، ولكنه أيضا عصر سيادة للامعقول في مجتمع مجّ من التّرمّت، وضاق بالنظم العتيقة. إنها للحركة الدادية قبل أن تُسمّى باسمها، إنها للثورة على سائر الأعراف المتوارثة والتقاليد المعروفة.

[تتمير كل ما هو طيب ونقى. لأن الجمال والطبيعة والنقاء كلها تعفّت]^(٩٧).

كأننا نسمع الأب أوبو وهو يردد عبارته المشهورة:

[حشّ بطنه! إن نكون قد قضينا على كل شيء، إن لم نقض على الخرائب]^(٩٨).

ويصف مارتان أيسلان في كتابه «مسرح العبث» مسرحية «إمبراطور الصين»، بأنها مسرحية تعبيرية أو انطباعية، فهي تجمع عناصر اللامعقول (Monsense) والعنف التي تميز مسرح العبث^(٩٩).

وبذلك يمكن أن نضع ريبيمون-ديسيني في إطار حركة فكرية بدأت ولم تتوقف منذ أواخر القرن التاسع عشر، وتعتبر الدادية مرحلة انفجار لها، ولكنه انفجار قوى عنيف.

(96) JOTTERAND F., Georges Ribemont-Dessaignes, Seghers, Paris, 1966.

(97) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1967.

(98) JARRY A., Ubu Enchaîné.

(99) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

بعد ذلك، كتب ديسيني مسرحية أخرى بعنوان «طائر النعار الأبيكم»، عُرضت في عام ١٩٢١م، في إحدى السهرات الدادية، وهي تعالج موضوعًا شائعًا في مسرح العبث، ألا وهو عدم الاتصال أو عدم التفاهم بين الناس، ومن عناصر الحداثة في هذه المسرحية أيضًا أنها ديكور، فالممثلون هم الذين يُوحون بالمكان الذي تجري فيه الأحداث، وهو مكان غير محدّد، يمكن أن يكون أى مكان، وكل شخص من الأشخاص يعيش في عالمه المتميز، يواصل حديثه دون مراعاة لحديث الأطراف الأخرى.

وفي عام ١٩٢٨م جمع ديسيني للموضوعات الأساسية في مسرحية «إمبراطور الصين»، وضمّتها مسرحية أخرى يشترك فيها ثلاثون ممثلًا بعنوان «جلاد بيرو».

والحقيقة أن هذه المسرحيات الثلاث التي كتبها ديسيني تُعتبر أهم الأعمال المسرحية الدادية التي تشتمل على القضايا الأساسية التالية:

- أن الإنسان خرج إلى هذا العالم بلا إرادة منه، وأنه مقضى عليه بالموت، ولكي ينسى هذا الوضع وهذه الحقيقة، فهو يلعب، ويمتّل، ويلهو ويقيم مسرحًا في ميدان يعرض عليه العالم.

- [على قمة الهرم الطبقي يتخيل إلها، هو ملك السماء والأرض التي يديرها بواسطة نواب من القساوسة والأباطرة ورؤساء الدول]^(١٠٠).

- كأننا أمام مسرح بيكيت، وأمام عالمه الذي يديره مبعوثون من قبل الخالق، كما أن تكاثر الجمادات في مسرح ديسيني والدور الذي تقوم به اللغة بوصفها كيانًا مستقلًا عن مصدرها، كل ذلك يذكرنا بمسرحيات يونسكو، بالإضافة إلى أن القضايا التي يناقشها ديسيني، مثل السلطة المطلقة والحرية الفردية وعزلة الإنسان، تثير أمامنا صورة «كاليغولا» بطل مسرحية ألبير كامو الذي تسيطر عليه الأفكار.

* * *

(١٠٠) مرجع سابق: JOTTERAND F..

الفصل الرابع

جوليان طورما

أو «أوبو» ذو القوة العشارية

من بين كُتّاب الجيل الثانى مباشرة لجيل ألفريد جارى، وفى الوقت ذاته يُعتبر أحد رواد مسرح الطليعة، وله ثلاث مسرحيات لم تُعرض على المسرح، هي: «القصاصات»، و«لوما لامير» (١٩٢٦م)، ثم مسرحية «ألبترو» التى نُشرت بعد وفاته.

وتُعتبر هذه المسرحيات امتدادًا لمسرح جارى، ومن ناحية أخرى فهي تتضمن النظريات الدادية، وتبشّر بطليعة الخمسينيات.

وألبترو هذا شخصية إرهابية، بمثابة أوبو، ولكن بقوة عشرة أضعاف، يتحدث بلغة خاصة شديدة الغرابة، وشخوص المسرحية ليسوا كائنات حيّة، وإنما هم مجموعة من المانيكان لا تجمع بينهم علاقات محددة، وفى نهاية المسرحية يتحرك أحد المانيكان، فيثير الرعب، ويصدر رائحة كريهة لا تُطاق. تذكرت هذه النهاية بنهاية مسرحية يونسكو «المغنية الصلعاء»، أو «تخريف ثنائى».

مرة أخرى، نحن أمام العبث الذى يطغى على المسرح، الذى تتحرك فوقه شخوص خالية من كل أبعاد نفسية، ومشاعر إنسانية، ولا يقوم بينها أى اتصال أو تقاهم.

[إن جوهر المسرحية يكمن في خلوها الكامل من السمات النفسية والمنطقية، فالشخص تتطوّر عبارات خالية من كل معنى مباشر]^(١٠١).

إن هذه المسرحية تضعنا في إطار مفهوم بيكيت للأدب، حيث وصل الأدب إلى مرحلة لا يمكن له أن يتجاوزها^(١٠٢).

ولكن إذا كانت مسرحية «ألبترو» تتضمن موضوعاً على الرغم من كل شيء، فإن المسرحية الثانية «القصاصات» على النقيض من ذلك لا تتضمن أي موضوع أو حدث، إنها العبث الكامل، فالشخص هذه المرة عبارة عن تماثيل من الخشب، ومع كل لا يخلون من مواقف إنسانية. ويذكرنا البطل «أوسمور» بشخصية «اللا مسمى» بطل رواية بيكيت التي تسمى باسمه، حينما يقوم عامل النظافة في نهاية المسرحية بجمعه، ليس بالمكنسة كما حدث عند بيكيت، ولكن فوق قاعدة بعجلات، وإلقائه في خلفيات المسرح، وعلى شاكلة جان جينيه يعجز طورما عن تفسير تصرفات شخصه.

[إن جوهر الدراما عنده لا يكمن في تفكك الحبكة، ولا في انعدام الأبعاد النفسية والمنطقية، وإنما يكمن في اللغة التي تتجلى على المسرح سائر أمراضها، كما يكمن في استحداث أشكال مسرحية جديدة]^(١٠٣).

إن مقارنة الوسائل الفنية التي يستعملها طورما في هذه المسرحيات الثلاث، يمكن أن تدلنا على المرحلة الفنية التي قطعها هذا الكاتب الذي سدّ الطريق أمام أي محاولات فنية أخرى.

(101) BEHAR H., Le Théâtre Dode et surréaliste, Gallimard, 1979.

(102) IBRAHIM H., Beckettland, L'Enfer ici et maintenant, Les Livres de France, Le Caire, 1986.

(103) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, pour la traduction française, Paris, 1977.

[لا ينبغي أن نعيد الكرّة، ونبدأ التجربة من جديد، فهي واضحة كل الوضوح، فبعد لوثر يامون ورامبو وجارى، كل الذين يريدون أن يكتبوا كتابات جادة مرة أخرى مغفلون، أنا أخفّ من تعبيرى] (١٠٤).

إن أوجه الشبه كثيرة بين طورما من ناحية، وبيكيت ويونسكو وسائر كتّاب المسرح الطليعى من ناحية أخرى، فهذان «لودريكس» و«فيديفورم» من شخص طورما يتقلان حاملين حقيقة تحتوى على جميع حاجاتهما أشبه بكل من «بوتسو» و«لاكى» فى مسرحية بيكيت بعنوان «فى انتظار غوبو»، وأشبه بشخصية أوبو الذى

يتقل بحقيقة يحمل فيها «مدام ضميره» فى قميص النوم. نضيف إلى هذه الملامح المشتركة استعمال طورما للفظ «بوغريلا» فى مسرحية «لوما لامير»، وهو من الألفاظ التى يشيع استعمالها عند جارى، ليلاً على تأثر طورما بمسرحيات «أوبو».

هذا بالإضافة إلى سرطانية اللغة ودمارها، واستحداث أساليب مسرحية جديدة، وكذلك محاولة تدمير الأدب من الداخل عن طريق وسائله الخاصة. وأخيراً بتر العبارات وقصورها عن أداء المعنى، أو تأكيد أى حقيقة أو وجهة نظر محدّدة، كل ذلك يقرّبنا من طليعة الخمسينيات:

[أوليس مسرح طورما مثل مسرح بيكيت كُتب لكى يقدّم لنا فرصة للعب والتمثيل؟] (١٠٥).

* * *

(104) TORMA J., Euphorisme, Paris, Guiblin imprimeur, 1926.

(١٠٥) مرجع سابق: BEHAR H..

الباب الرابع

حركة إيجابية

السريالية

حركة إيجابية السريالية

حينما أراد الإنسان أن يقلد المشى، اخترع
العجلة التى لا تشبه القدم؛ لقد عمل عملا سرياليًا،
دون أن يدري.

(غيوم أبواللينير)

كانت الدادية قبل السريالية تمثل الرغبة في التمرد الدائم على الفن وعلى المجتمع سواء بسواء، كان الداديون يهدفون إلى فضح الرأي العام وإخراجه من سباته العميق.

[عكف الداديون على التركيز على كل ما يتصف بالغرابة والخلل وعدم الاتزان، على كل ما هو شاذ، وليس في الحسبان، حتى يحوّلوا دون الوقوع من جديد داخل شرك العادات التي أصبحت طبيعة، مع طول التقاليد والأعراف]^(١٠٦).

غير أن الدادية لم تحقق إلا دمارها وفناءها، ولم تستطع إلا أن تقضى على نفسها، ولكنها، بعد أن تمكنت من تخليص العقول مما ران عليها من أفكار مسبقة وأوهام باطلة، هيأت الفرصة لحركة أخرى إيجابية هي السريالية.

والسريالية، من الناحية التاريخية، تمثل آخر الحركات الفنية الثورية الكبرى في القرن العشرين، وترجع أصولها الفنية بصفة رسمية إلى عام ١٩٢٤م، بنشر مجمل آراء هذه الحركة تحت عنوان «المنشور السريالي»، للشاعر أندريه بروتون، الذي يُعتبر رائد هذه الحركة وعمودها الفكري، والمنظر لها، ورئيسها المتزمت لمبادئها، وذلك حتى وفاته في عام ١٩٦٦م. وقد عرف بروتون السريالية حينئذ على النحو التالي:

[السريالية: تلقائية نفسانية، نعبر بها، شفهيًا أو تحريريًا أو بأي وسيلة أخرى، عن أداء الفكر الإنساني ومسار عمله]^(١٠٧).

(106) RIBEMONT - DESSAIGNE G.

(107) BRETON A., Le Manifeste du surréalisme. Paris. 1924.

أما العنصر الجوهرى الثانى فى هذا المذهب، بعد التلقائية، فهو الدهشة،
وفيه يقول أندريه بروتون أيضاً:

[نفصل فى الأمر، ولنقلها صراحة. إن المدهش دائماً جميل، فأى مدهش
جميل، بل ليس من جميل إلا المدهش]^(١٠٨).

ومن الجدير بالذكر أن أتباع السريالية الأوائل، وهم إيلووار وأراغون
وسوبو وأرب ومان رى وميرو، إنما هم فى الأصل من المنشقين على الحركة
الدادية الذين اختلفوا مع زعيمها تريستان تزارا ولفضوا من حوله عام ١٩٢٢م،
ولكنهم ظلوا يحتفظون من تلك الحركة بروح التمرد على المجتمع وعلى الأعراف،
إلا أنهم أرادوا أن لا يقفوا عند حدود الهمم والتدمير، بل حاولوا الوصول إلى
أهداف إيجابية، وإعادة تشكيل النظام الاجتماعى الأخلاقى الفاسد. ولقد أعلنها
بروتون بالنيابة عنهم جميعاً، حينما قال: «لن أموت والقلم فى يدي»، فهو لا يريد
أن يمتنح الألب، ولا أن ينصهر فى عمل أدبى. كان يرى أن هدف الجماعة
الجديدة هو النضال من أجل التجديد والتغيير، وكان يجد فى مقولة رامبو: «يجب
أن نغير الحياة»، وفى عبارة لوتريامون: «الشعر لا ينبغى أن يكون من عمل فرد
واحد، بل من عمل الجميع»، ليس مجرد عبارات شعرية أو آمال، وإنما برامج
عمل معينة محددة تحتاج إلى تنفيذ.

وهكذا أخذت السريالية عن الدادية الرغبة فى إعادة النظر فى الأدب، سواء
فى ما يتعلق بالأهداف، أو فى ما يتعلق بالوسائل، بوصف الأدب إنتاجاً وأثراً
حضارياً، كل ما هنالك أن الرغبة العدمية أو الفوضوية فى الدادية تحولت إلى
الرغبة فى وضع برامج بحث وعمل:

(١٠٨) المرجع نفسه.

[إن السريالية تعتمد على الإيمان بقوة الحلم بكل أبعاده، وعلى أداء الفكر المتجرد من الغرض، وهي تهدف إلى القضاء نهائياً على شتى الوسائل الفكرية الأخرى، لتحل محلها في داخل إطار الثورة، قضايا الحياة الأساسية]^(١٠٩).

وجاء منشور السريالية الثانى، ليؤكد القاعدة الأساسية التى تقوم عليها الحركة:

[كل شيء من حولنا يؤكد أن ثمة نقطة معينة للفكر الإنسانى تصبح فيها الحياة والموت، والواقع والخيال، والماضى والمستقبل، والمفهوم والمستغلق، والأعلى والأسفل، وكأنها واحد لا يتضمن شيئاً من التناقض]^(١١٠).

إننا ونحن نقرأ هذا المنشور يتبادر إلى ذهننا اسمان من كبار أسماء اللامعقول فى الخمسينيات: يونسكو وبيكيت، بل وعبارات لهما تكاد تكون مطابقة لهذه العبارات التى وردت فى المنشور السريالى.

وهكذا كانت السريالية حركة عنف غير عادى، عبّرت بطرق ذكية عن إنجازات العصر وأنواقه، وغذّت الإحساس الحادّ بشكل شاذّ غريب، وأخيراً أثارت فى النفس البشرية المعاصرة ردود فعل ضدّ المادية الطاغية، تمثلت فى الاهتمام بالقضايا الغيبية التى لم يفصل فيها فى ذلك الوقت^(١١١).

* * *

(١٠٩) المرجع نفسه.

(110) Id., Le Second Manifeste du Surréalisme, Paris, 1930.

(111) BRETON, A., Manifeste du Surréalisme, Paris, Pauvret, 1962.

الفصل الأول

أندريه بروتون وزملاؤه

كتب أندريه بروتون للمسرح بعض الأعمال بالتعاون مع كل من أراغون ودينو وسوبو، والذي يهمننا في هذه الأعمال هو أن تشير إلى ما يربط بينها وبين مسرح الطليعة في الخمسينيات.

أسس بروتون بالتعاون مع أراغون وسوبو في عام ١٩١٩م مجلة «الأديب» لسان حال الحركة الدادية التي تدعو إلى القضاء على القواعد الأدبية والفنية والقيم الاجتماعية والأخلاقية السائدة، وقد تحول بروتون من الدادية إلى السريالية التي أصبح عمودها الفكري والرائد المحرك لها. وقد كتب في عام ١٩٢٤م منشور السريالية، الذي جاء تعبيراً عن آراء هذه الحركة واتجاهها الثوري، الذي ظل يقوده أندريه بروتون حتى وفاته عام ١٩٦٦م.

كان هدف بروتون الرئيس المتأثر بدراساته في الطب، هو أن يسبر أغوار النفس، بما تتضمنه من طاقات بدائية غير منظمة للخلق والإبداع، وذلك عن طريق دراسة الأحلام، وتحليل الملكات الفنية عند الأطفال والمجانين والمتوحشين.

وهكذا فإن الفن في رأيه يصبح ملكةً خارقة، ينبغي تتميتها في صورتها الطاهرة النقية بمنأى عن كل شائبة.

وقد اتبع السرياليون، فيما عدا أنتونان أرتو وروجيه فيتراك، رائداهم أندريه بروتون الذي كان ينظر إلى المسرح باعتباره شكلاً برجوازيًا يعبر عن الانحلال والانحطاط. وعلى كل، فقد كتب جميع السرياليين محاولات مسرحية بمن فيهم أندريه بروتون، ولعلهم وجدوا في منصة التمثيل فرصة لنشر آرائهم والدعوة إلى أفكارهم الفنية والأدبية.

ولقد تَمَّتْ هذه المحاولات المسرحية في بادئ الأمر بشكل جماعي، ونُشرت أول ما نُشرت في جريدة الحركة السريالية المعروفة باسم «الأليب».

بدأت هذه المسرحيات بمسرحيتين بعنوان «المجالات المغناطيسية»، و«من فضلك»، وهما تتضمنان ملامح عديدة من سمات المسرح الجديد في الخمسينيات، من أهمها تفكُّك النص، والحوارات المبتورة، وانعدام الاتصالية بين الشخص، التي يتحدث كل منها دون أن يأخذ في الاعتبار حديث الطرف الآخر، فالمتحدث لا يستمع إلى ما يقوله الآخر، وإنما يواصل حديثه أو بمعنى أصحَّ حلم اليقظة الذي يتابعه.

وهكذا يتجلى مفهوم رامبو القاتل بأن «الأنا» شخص آخر، كما سنرى ذلك في ما بعد في مسرح الطليعة، وبالذات عند بيكيت.

أما المسرحية الثالثة التي كتبها بروتون بالتعاون مع بعض الأصدقاء، فكانت بعنوان «سوف تنسيني»، فيمكن أن نعتبرها فصلاً رابعاً من مسرحية «من فضلك»، على الرغم من وجود بعض الاختلافات.

وإذا انتقلنا إلى ربود أفعال الجماهير حيال هذه الأعمال المسرحية، وجدنا أن المشاهدين قد تحولوا من الموقف التقليدي السلبي إلى المشاركة في العرض، بحيث أن المشاهد أصبح مُمثلاً له دور في المسرحية، بل إنه في بعض الأحيان كان يقذف الممثلين بالبيض والطماطم وقطع اللحم، وهكذا تحقق التوحُّد بين القاعة والمنصة، الذي طالما كان يسعى إليه أنتونان أرتو، والذي سيصبح هدف كل من يونسكو وبيكيت في الخمسينيات.

* * *

الفصل الثانى

لويس آراغون

(الدعابة والغرابة)

كان آراغون ما يزال طالبًا فى الطب حينما تعرف عام ١٩١٧م إلى أندريه بروتون أو «بابا السريالية»، كما كان يُطلق عليه، وانطلق الشاعران معًا يخوضان مغامرة السريالية، وكان لآراغون نشاط سياسى مكثف، امتد حتى فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا، تميّز بالمواقف الوطنية، كما كان يشرف فى السر على إصدار جريدة «الآداب الفرنسية».

ومن الجدير بالذكر أن إنتاج آراغون فى أخريات حياته زاد قوة وغمارة. كان آراغون روائيًا، وشاعرًا، ظل، حتى بعد وفاته، بالإضافة إلى مواقفه السياسية العظيمة، علمًا من أعلام القرن العشرين، ولقد تجاوزت شهرته عالم الألب ليصبح رمزًا للإنسان الصادق مع نفسه، رغم اعترافه بتناقضات حياته، الإنسان الذى يسعى تحت أى ظروف، وبكل إخلاص، إلى معرفة حقيقة نفسه.

كتب آراغون للمسرح بالتعاون مع أندريه بروتون مسرحية خزانة اليسوعيين، ومع أن الكاتبين عادة فأنكرا هذا العمل بعد قطيعة آراغون مع الحركة السريالية، فإن هذه المسرحية تهمنا فى مجال دراستنا، فهى تتضمن الكثير من عناصر الحداثة والتجديد التى تركت بصماتها فى المسرح الحديث. فقد كتبت هذه المسرحية مواكبة للسينما الشعبية، فهى تعتمد على الفن السينمائى:

[إن كل ما يتعلق بالشاشة انتقل إلى مجال الحياة: الأشباح والأطياف والإنسان الآلى، والمانيكان وقطارات الضواحي]^(١١٢).

ویدخل فی نطاق بحثنا أيضاً ثلاث مسرحیات أخرى، كتبها أراغون. أولى هذه المسرحیات بعنوان «آلیس أو علم الجمال المعتمد على الغرابة»، كتبها عام ١٩١٧م، وهى عبارة عن حوار بین ناقد قنّی كبير، وفتاة یعلمها قواعد الجمال، موقف یذكرنا بآراء یونسكو:

[الجمال، هو ما لا یكون فی الحساب، ویولد من المفاجأة أو من الغرابة]. وبعد أن یعبّر للفتاة عن احتقاره للمأساة التقالیدیة البسیطة، یستطرد قائلاً: لومع كل، فأمامنا المأساة التى نطالعها كل یوم، والتى تكمن فی كل ما یدعو إلى الهزاء والغرابة، والضحكة الرهیبة].

إن هذه القواعد الجمالیة التى ترجع إلى عام ١٩١٧م لا شك أنها تروق ألفرید جارى وخیوم أبو اللینیر، كما أنها تمهّد لمسرح الطلیعة فی الخمسینیات وتعلن عن مقدمه.

أما المسرحیة الثانیة التى كتبها أراغون وتدخل ضمن إطار دراستنا فهى بعنوان «الخزانة ذات المرأة»، وقد كتبها عام ١٩٢٣م وتبدأ هذه المسرحیة القصیره بمدخل برولوغ یرهدف إلى تضلیل الجمهور عن طریق سلسلة من المقابلات الغربیة اللامعقولة بین مجموعة من الشخوص العجیبة، وفی النهاية یسلم الجميع یرقصون ویغنون. ویرى أراغون أن هذه المسرحیة هی خیر تعریف لروح الدعابة والفكاهة.

(112) ARAGON L., Lorsque tout est fini, L. Libertinage, Paris. Gallimard, 1924.

[فهى ترفض الأعراف التقليدية السائدة فى المسرح باعتمادها على التفكك فى المشاهد والحوارات، كما تعتمد على اللامعقول الذى يطبع سلوك الشخص] (١١٣).

أما آخر مسرحيات آراغون فهى بعنوان «فى سفح الجدار»، وكما حدث فى المسرحية السابقة، يحاول الكاتب أن يضلل المشاهد عن طريق تقديم برولوج، فهؤلاء بعض الخطأين يناقشون حادثة وقعت تصبح فى ما بعد موضوع المسرحية، وبعد الصدمة الأولى، يجد الجمهور نفسه ملقى فى عالم من اللامعقول يعتمد على الفن السينمائى الذى يطغى على بنية المسرحية من أولها إلى آخرها.

[رفض للمنطق، رفض لقانون الزمان، ورفض لوحدة الموضوع، مشاهد قراقوز بأسلوب جديد، بحيث يمكن أن نعتبر آراغون رائداً وسابقاً فى هذا المجال لأوجين يونسكو] (١١٤).

* * *

(113) ARAGON L., Traité du style, Paris, Gallimard, 1928.

(114) RAILLARD G., Aragon, Paris, ed. Universitaires 1964, coll. Classiques du XXe siècle.

الفصل الثالث

فن الباليه

كان تأثير الباليه فى فنون العرض الأخرى عظيماً فى القرن العشرين، وذلك بسبب ما حققه هذا الفن من تآلف مبتكر بين فنون الرقص والإيقاع والموسيقى والتصوير، ويرجع هذا التجديد وهذه الحداثة إلى النجاح العظيم الذى حققه فن الباليه فى روسيا بزعامة رائد هذا الفن العبقرى سيرج دياغليف (١٨٧٢-١٩٢٩م).

ومن الأيام التى لا تنسى فى تاريخ هذا الفن، يوم الثامن عشر من مايو عام ١٩٠٩م، الذى حدث فيه أول احتكاك بين فن الباليه الروسى والغرب، وذلك على مسرح الشاتليه فى باريس، حيث شاهد الجمهور الباريسى بالباليه «الأمير أوغور»، فأثار إعجابه الشديد وحماسه البالغة لما كشف له من عظمة هذا الفن وروعته. ولقد ترك هذا العرض فى بلاد الغرب بصمات واضحة فى شتى مجالات فنون العرض، فقد ظلت هذه الرقصات حتى حرب ١٩١٤م، تفرض عبقرية العديد من الفنانين الروس فى مجال الديكور والعمارة والملابس، واختيار الألوان ومزجها واستعمالها بطرق لم يسبق لها مثيل فى الغرب.

وبعد الحرب، قام دياغليف بتجديد ديكورات الباليه بالتعاون مع كبار الفنانين التصويريين فى باريس، وعلى وجه الخصوص بيكاسو وماتيس ودوران، وذلك عن طريق تقديم عروض فاضحة تثير الضجة وتحقق النجاح الكبير فى ذات الوقت.

وكان من الطبيعي أن تدير الباليهات الروسية ظهرها للتقاليد السائدة في هذا الفن، وفي غمرة رفضها للقديم اجتهدت في إدخال إيقاعات جديدة تتفق وروح الاستقراز التي كانت تطبع أوائل هذا القرن، وقد قدمت الفرقة بآليه «حفلة التقديس». ثم «الاستعراض»، الذي كان بمثابة صرخة الحرب بالنسبة إلى فن الباليه وإلى الفرقة الروسية التي قفزت في العرض من طور الحياة البدائية إلى طور الحياة الآلية الحديثة.

وقد أسهم في إنجاح هذا العرض الموسيقى التي وضعها إيريك ساسي واللوحات التي صممها عبقرى العصر بابلو بيكاسو، ولم يكن دياغلييف يستعين بالموسيقين وحسب، وإنما بمصورى الحركة الطليعية أيضاً.

وقد كان من أهم الآثار التي تركها فن الباليه في الفن المعاصر بما فيه المسرح، أنه نأى بالديكور عن الابتذال الذي كان غارقاً فيه، ليُضفي عليه من سحر الألوان الصارخة والإيقاعات المضطربة التي تتفق وروح العصر الحديث، وبذلك قُتِم الفرصة السانحة لكبار الفنانين المعاصرين ليتمكنوا من التعبير عن أنفسهم على مستوى واسع، والاحتكاك بال جماهير العريضة.

وغنى عن البيان أن فن الباليه الروسى بما حققه من تآلف وتمازج بين فنون الرقص والموسيقى والتصوير، قد أطلع المشاهدين لأول مرة على ما يمكن أن يحققه مثل هذا التآلف والتمازج في فن المسرح، الأمر الذي حدا بالسرياليين، وبخاصة بيير بيرو وأنتونان أرتو، إلى الدعوة بأن إصلاح فن المسرح وتجديده ينبغى أن يبدأ من فن الإخراج.

ولم تتوقف الدفعة التي أثارها دياغلييف بموته عام ١٩٢٩م، بل امتدت لتشمل المسارح الوطنية في فرنسا، والعديد من فرق الباليه الراقية.

كذلك، فإن فرقة الباليه السويدية التي تكونت في باريس في عام ١٩٢٠م، قفزت في طفرتها من ستينر^(١١٥)، إلى طور الطليعة في قمة تطرفها، وذلك بالاستعانة بكل من دي شيريكو^(١١٦)، وفيرناند ليبييه.

* * *

(١١٥) توفيل إسكندر ستينر (١٨٥٩-١٩٢٣) مصور ورسام فرنسي من أصل سويسري. ذاعت شهرته بسبب أسلوبه الفريد في تصوير اللقطات.

(١١٦) جورج دي شيريكو (١٨٨٨-١٩٢٨) مصور شهير، وصل باريس عام ١٩١١ وقابل كلاً من بيكاسو وماكس يعقوب وأبوللينير الذي اعتبره أغرب مصوّر في عصره. لوحات شيريكو تمثل تمهيداً للحركة السريالية وقمة لها في الوقت ذاته. كما اشتهر باللوحات التي صمّمها لفرقة الباليه الروسية وفرقة الباليه السويدية. وقد اعتبر دي شيريكو واحداً من أعظم مصوّرى الحركة الطليعية.

أنا هنا أشعل كل شيء، وأركز على كل
شيء. فراغ الأحد، والبهائم البشرية، والعبارات
الجاهزة، وتمزيق الأفكار لحمًا وعظمًا، ووحشية
الطفولة، وشاعرية الحياة اليومية ومعجزاتها.

(جان كوكتو، مقدمة مسرحية «عرس برج إيفل»)

الفصل الرابع

جان كوكتو

(الكذب الحقيقي أو الحقيقة الكاذبة)

كان جان كوكتو شاعرا وروائيًا وكاتبًا مسرحيًا، يتمتع بفضول شامل جامع يدفعه إلى الاطلاع على شتى الأنواع الأدبية والفنية وممارستها.

كما كان رائدًا متحمسًا من رؤاد الحركات الطليعية على مدى نصف قرن كامل، فمنذ ما قبل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م) كان كوكتو على علاقة وطيدة بكل من إيريك ساسي وميهود وسترافينسكي، كما قام بدور كبير في نشر الحركة المستقبلية والمذهب التكعيبي والمدرسة الدادية الفنية والأدبية. ومن ناحية أخرى كان له باع طويل في مجال السينما، فقد كتب العديد من الأعمال السينمائية: «الجميلة والوحش»، و«وصية أورفيه»، ثم «العود الخالد»، وكلها وثيقة الصلة بالسريالية.

وقد ظل كوكتو طوال حياته الفنية مرتبطًا بكل جديد وحديث بكل ما فيه من سطحية وعمق. وإذا كان كوكتو قد كتب الرواية والمسرحية والفيلم السينمائي، فهو من قبل ومن بعد شاعرٌ، وهو يصف نفسه قائلاً:

[قليفهم من استطاع، فأنا كذبة تقول الحقيقة دائماً].

في مجال المسرح، كتب كوكتو «عرس برج إيفل»، التي عُرضت لأول مرة في الثامن عشر من يونيو عام ١٩٢١م، ولم تُنشر إلا في عام ١٩٢٤م. وتجرى أحداث المسرحية في الطابق الأول من برج إيفل الشهير، فيطالعنا ممثلان

متكران في صورة جهازى حاك (فونوغراف)، ويقومان بالتعليق على المسرحية، وسرد أدوار جميع الشخص. والمسرحية لا تتضمن حدثاً أو موضوعاً، وإنما هي عبارة عن سلسلة من المشاهد القصيرة التى تتسم بالتهريج ويؤديها أداء صامتاً بعض الشخص: طلبة من بندقية، وبرقية تسقط مية، وحفل عرس، وخطبة يلقيها قائد، وراكب دراجة، وصياد يلاحق نعامة، وآلة تصوير ضخمة بمثابة باب للدخول والخروج، وفيما يقوم المصور بالتقاط بعض صور العرس، يخرج طفل من آلة التصوير، ويدمر العرس الذى ينهض من جديد، ويفر أمام أسد، يقوم بدوره بابتلاع القائد.

ثم يظهر بائع متجول، يبيع العرس لأحد الهواة، إلخ... وذلك حتى نسمع أخيراً صيحة مدير البرج معلنا حلول موعد إغلاق البرج.

لقد أثبت كوكتو شجاعة فائقة وجرأة عالية فى مواجهة الحقائق، فهذا «الحاكي»، تلك الشخصية الغريبة المضحكة، يثير الجمهور، الذى يرفض أن يرى صورته أو صورة معاصريه فى شخوص المدعوين فى العرس بحركاتهم وأقوالهم. إن الإنسان شديد التمسك بأوهامه بحيث أننا لو حاولنا أن نثبت له حقيقتها، فإنه ينهار ويفقد كل سبب يربطه بالحياة.

ويستغل كوكتو مستويات الواقع كافة وما وراء الواقع وسائر وسائل التعبير المختلفة. ولقد نشر كوكتو فى عصره ما يُعرف بجماليات الدهشة والغرابة التى ظلت منتشرة مطروقة فى مختلف الفنون، وفى ما يتعلق بالمسرح فقد ضمته كل شىء:

إكان كوكتو يدعو إلى الصراحة والانفتاح، وإلى نوع جديد من الفكاهة، وقد حوّل المسرح إلى نوع من الألعاب النارية تُطلق فيها الصواريخ المتعددة الألوان، والشموس، والمفرقات⁽¹¹⁷⁾.

(117) BEHAR H.. JARAY. Dramaturge.

والواقع أن كوكتو حاول أن يستغل الباب الذي فتحت السريالية على المسرح عن طريق مسرحية أبولينير «ثديا تيريزياس»، وكذلك المسرح الدادى، غير أن هذا الاستغلال يبدو مقصودًا متعمدًا بالنظر إلى المحاولة الناجحة التي قام بها من بعده السرياليون وبخاصة روجيه فيتراك فى مسرحيته «أسرار الحب»، وبخاصة فى مسرحيته «فيكتور أو الأطفال يتولون السلطة»، كما ستفصل ذلك فى فصل قادم.

* * *

من المؤكد أنني إذا أردت أن أكتب للمسرح
فإن ما سأكتبه سيكون مختلفاً عما جرت العادة على
تسميته مسرحاً، بقدر الاختلاف الذي يفصل بين أى
عمل فاضح، والمسرحيات الدينية القديمة.

(أنتونان أرتو)

الفصل الخامس

أنتونان أرتو

١ - النظريات والقواعد

لعل من الحقائق المعترف بها أن فن المسرح ليس من الفنون التي يسهل «انتهاكها والتعدي عليها»، أو بمعنى أوضح تغييرها، فالمسرح يحتاج إلى عدة عوامل لكي يظهر في كامل هيئته، منها: وجود جمهور من المشاهدين. لذلك، فإن الاستثارة التي بادر بها السرياليون الجماهير لم تؤت أكلها إلا على المدى الطويل، أي إلى صدمة أخرى، حتى تحقق الثورة المسرحية أهدافها وتستولي على المسارح الباريسية.

من الجدير بالذكر أن أنتونان أرتو ترك بصماته الواضحة على جميع كتاب مسرح الطبيعة في الخمسينيات، وقد مارس أنتونان أرتو فنون المسرح المختلفة من تمثيل وكتابة وإخراج، وهو يُعتبر في المقام الأول من المنظرين للمسرح الحديث، فقد وضع من القواعد والنظريات ما أثر في تكوين سائر الطليعيين الذين يدينون له جميعا بالريادة. وغني عن البيان أن تجربة أرتو الفنية وثيقة الصلة بالحركة السريالية على الرغم من خلافه مع بروتون الذي أدّى إلى انفصاله عن هذه الحركة. ويعتمد مفهوم أرتو عن الفن على «تحرير قوى اللاوعي الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في الإنسان»:

لقد شُغف أرتو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية)، وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التجيم في الشرق (...) وحالات الهوس والشعوذة (...). هذا العالم اللامعقول، انخرط فيه أرتو جسدا وروحا [١١٨].

ويجب أن نعترف هنا بأن مثل هذه التدريبات التي كان يمارسها أرتو لم يكن السرياليون الآخرون يطبقونها إلا بشق الأنفس، ومن ناحية أخرى كان ذلك هو السبب الجوهرى للقطيعة التي فرقت بين أرتو وبروتون «بابا السريالية» كما كانوا يلقبونه.

وفي عام ١٩٢٦م أسس أرتو بالتعاون مع روجيه فيتراك وروبير أرنو «مسرح ألفريد جارى»، فقد كان أرتو من أشد المعجبين بهذا الكاتب. وفي عام ١٩٣٣م كتب أرتو منشورا بعنوان «مسرح العنف»، تضمنه في ما بعد كتابه الشهير «المسرح وقربنه» عام ١٩٣٨م، الذي يشتمل على نظريات أرتو الثورية في فن المسرح.

ويرى أرتو أن المسرح لا ينبغي أن يقف عند حدود التمثيل أو التقليد أو البديل، وإنما يجب أن يعود إلى أصول وظيفته البدائية الحقيقية، التي تتمثل في تحرير الغرائز الكامنة الخفية.

لقد جعل أرتو بغيبته (الميتافيزيقيا) مكان الحديث التعزيم والرقية، ومكان الشخص الأفعال، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ. إن المسرح يرفع الحياة إلى ذروتها (...). كما أن الكاتب تخلص عن مكانه للمخرج الذي ارتقى إلى درجة الساحر وصانع المعجزات [١١٩].

(118) Dictionnaire des Littératures, Presses Universitaires de France, 1968.

(119) DUVIGNAUD J. et LAGOUTTE J., Le Théâtre contemporain, Larousse, coll. «t», 1974.

وبعد هذه اللوحة العامة عن أنتونان أرتو نحاول الآن أن نتطرق إلى العلاقة بين هذا الرجل ومسرح الطبيعة، مع أن هذه العلاقة أصبحت واضحة. وقبل أن نفعل ذلك ينبغي أولاً أن نشير إلى العلاقة بينه وبين جاري.

لقد جسد أرتو إعجابه بثورة جاري المسرحية، وذلك حينما اشترك في تأسيس «مسرح ألفريد جاري» عام ١٩١٦م، ولم يكن ذلك إلا بعد أن تأثر به ونهل من فنه.

[على شاكلة جاري كان أرتو يعلن ازدياءه لطرق الإخراج المسرحي القديم، ويحمل مثله على المسرح التقليدي، الذي يراه مصطنعاً يخضع لقواعد وأعراف لا ضرورة لها. كان الهدف المطلق من وراء «مسرح ألفريد جاري» هو المشاركة في تدمير المسرح القائم، وذلك عن طريق وسائل مسرحية، أي من الداخل، كما فعل مؤلف «أوبو ملكا»^(١٢٠).

وعلى شاكلة جاري أيضاً كانت استتارة الجماهير عاملاً هاماً وضرورياً عند أرتو، فالجمهور لا ينبغي أن يذهب إلى المسرح ليستمتع ويشاهد بشكل سلبي، وإنما لكي يشارك.

وكما فعل جاري من قبل، سعى أرتو إلى هدم الأعراف السائدة والقواعد الراسخة في المسرح التقليدي.

وأخيراً، فإن إخراج المسرحية الوحيدة التي كتبها أرتو بعنوان «آل سنسي»، جاء ترجمة لآراء جاري، وبخاصة في ما يتعلق بتجريد النص وتصفيته، والحركانية المحضة التي سادت المسرحية.

أما في ما يتعلق بإنجازات «مسرح ألفريد جاري» فقد كان هذا المسرح كما أسلفنا يشارك في هدم المسرح السائد في عصره، عن طريق الوسائل المسرحية نفسها. فقد كان أرتو ورفاقه يرفضون رفضاً باتاً جميع نظريات المسرح الطبيعي،

(120) BEHAR H.. Théâtre Dada et Surréaliste. Gallimard. 1968.

الذى يمثل صورة فوتوغرافية للواقع، وهى صورة لا فائدة منها. كما كانوا يرفضون المسرح النفسانى والمسرح الذى يعتمد على التسلية. كان أرتو ورفاقه يرون أن:

[المسرح ليس لعباً أو تمثيلاً، إنه مشروع يشترك فيه الممثلون والمشاهدون بكل كيانهم قلباً وقالباً، والمثير هو الخطورة أو الجدية إنتماءً التى يعبرون بها وهم يتوجهون إلى المشاهد فى محاولة رجّاه واستنارته وإلقاء الشك فى نفسه]^(١٢١).

كما يرى أرتو ورفاقه أن المشاهد الذى يذهب إلى المسرح ينبغى أن يعرف أنه مقبل على عملية حقيقية، يشترك فيها بروحه وجسده، كأنها عملية جراحية، وينبغى أن لا ينصرف كما جاء.

أما فى ما يتعلق بالإخراج، فقد رأى أرتو ورفاقه بخصوص مسرحية «فيكتور»، أو «الأطفال يتولون السلطة» مثلاً، أن تعلق بعض الأطر الفارغة فى مقدمة المسرح، لخلق الجدار الرابع لحجرة الاستقبال، كذلك فقد رأوا أن يُنظر إلى الديكورات والإكسسوارات والجمادات الموجودة على المنصة كما هى فى واقعها الفعلى، لا باعتبارها رموزاً أو أوهاماً.

[إن منصة التمثيل فى تصور أرتو تشبه إلى حد ما لوحة «غيبية» (ميتافيزيقية) من لوحات المصور (دى شيريكو)، صورت فيها الجمادات دون صنعة خافية، ولكن وضعها، وأحياناً وجودها غير المتوقع، يثير اضطراباً عميقاً عند المشاهد، الذى يكون تحت تأثير تلك الجو الغامض، الذى نتوقع فيه دائماً حدوث انفجار معين]^(١٢٢).

وفى ما يتعلق بالممثلين، يفرض عليهم أرتو أداءً مركزاً مضغوطاً تحمل فيه كل حركة فى طياتها كل قدر الحياة ولقاءات الأحلام الغامضة، كذلك فقد اهتم أرتو

(١٢١) المرجع نفسه.

(١٢٢) المرجع نفسه.

اهتماما خاصا بإيقاع الإخراج وبالتنظيم والاهترار، حتى قيل أن يعرف مسرح الشرق الأقصى الذي لم يطلع عليه إلا من خلال مسرح «الباليين» في المعرض الذي أقيم في عام ١٩٣٠م.

على أى حال، وعلى الرغم من المدة القصيرة التي عاشها «مسرح أفريد جارى»، فإن أثره ظل باقيا بسبب المحاولة التي قام بها من أجل تطهير المسرح والمشاهد الذي أصبح يخرج من المسرح كأنه مر بعملية تطهير فعلية، وهذا ما نطالعه في كتاب أرتو للشهير «المسرح وقرينه»، حينما يقول:

[لقد خلق المسرح لتفريغ الخرابيج تفريغا جماعيا].

* * *

٢ - المسرح وقرينه

أو الطاعون الشافى

[إن المسرح كالطاعون، على شاكلة هذه المذبحة، هذا الانفصام الجوهرى. إنه يطلق الصراعات، ويخلص القوى من أسرها، ويفجر الطاقات والإمكانات. وإذا كانت هذه القوى سوداء، فليس هذا خطأ الطاعون أو المسرح وإنما خطأ الحياة] (١٢٣).

يرى أرتو كما رأى جارى ومن جاؤوا بعده، وكما سيزى كتاب المسرح الجديد فى الخمسينيات، أن الكلمة ليست المسرح، فهي ليست إلا وسيلة واحدة للتعبير من بين وسائل عديدة. فالعمل المسرحى يتشكل فى المجال المسرحى أو مجال منصة التمثيل من خلال أداء الممثلين والنيكور والضوء والموسيقى، فعلى

(123) ARTAUD A., Le Théâtre et son Double, Paris, Gallimard. coll. « Idées ». 1964.

التقيض من المفهوم الغربى، يعتقد أرتو أن الإخراج ليس مجرد انعكاس المكتوب وإنما هو لغة دلالتها الخاصة:

[فى رأى أن المنصة مكان ماذى ملموس، يحتاج منا أن نملأه وأن نجعله يتكلم لغته المادية التى تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام]^(١٢٤).

وتحقيقاً لهذا الهدف، تستعمل كل الوسائل التعبيرية التى يمكن تسخيرها فوق المنصة، كالموسيقى والرقص والأداء الصامت والضوء والديكور، ومن ثم كانت أهمية الإخراج، بل والأولية التى يتمتع بها هذا الفن.

[الإخراج، هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق]^(١٢٥).

إذن، لا بد من عرض شامل جامع يستعيد فيه المسرح عناصره وخصائصه من فنون السينما والسيرك والملاهى والحياة نفسها.

غير أن هذه الوسائل التعبيرية ينبغى أن لا تسخر لنفسها أو متفرقة، وإنما فى خدمة المشروع المتكامل. إن كل شىء فى المسرح يجب أن يكون منطلقاً حتى الأحداث والعواطف والضحك والكلمة.

إن جميع القرائن أو البدائل التى ذكرت فى كتاب «المسرح وقرينه» (الطاعون والغيبية (الميتافيزيقية)، والتصوير والكيمياء، والعنف) ليست صوراً مجازية أو استعارية للمسرح، وإنما هى تمثل وجهه أو وجوهه المختلفة. وتعدّد هذه القرائن لا يمثل مشكلة، فمن اليسير أن ندرك القاسم المشترك بينها:

[وقرين المسرح هو الواقع المهمل المهجور، الذى لا يستعمله رجال المسرح اليوم]^(١٢٦).

(١٢٤) المرجع نفسه.

(١٢٥) المرجع نفسه.

(١٢٦) المرجع نفسه.

الحل إذن: يكمن في عملية الإخراج.

[فهي تُعتبر لغة مجالها الفضاء والحركة] (١٢٧).

فبدلاً من الضياع في غيابات التحايل النفساني:

[ينبغي أن نخلق أساطير، ذلك هو الهدف الحقيقي للمسرح] (١٢٨).

ولكن فشل مسرحيته التي أخذها عن شيللي وستاندال بعنوان «آل سنسي»، حدا بالرائد المنظر للمسرح المعاصر أنتونان أرتو إلى أن يبحث في الحياة نفسها عن «المسرح» الذي رفض المسرح أن يقدمه له، فانتهى به المطاف إلى قضاء آخر أيامه في مصحة للأمراض العقلية (١٢٩).

إن أرتو يمثل في تاريخ الأدب «حالة» في سلسلة الشعراء المرجومين في القرن العشرين، ترك بصمات واضحة في حياة مجموعة من كبار المخرجين في العصر الحديث أمثال روجيه بلان وجان لوى بارو وجوليان بيك رائد «مسرح الحياة»، ولا نعرف في تاريخ المسرح المعاصر كاتباً لم يتأثر بهذا الرجل ابتداءً من بيراندللو.

* * *

(١٢٧) المرجع نفسه.

(١٢٨) المرجع نفسه.

(١٢٩) في يناير ١٩٣٦ سافر أرتو إلى المكسيك وهو في حالة إحباط شديد مما دفعه إلى تعاطي المخدرات والعقاقير الأمر الذي أدى به إلى أزمة جنون حادة عزل على أثرها في إحدى المصحات. وقد كتب خلال تلك الفترة التي سبقت موته نصوصاً تفيض مرارة.

لماذا أُخرج دراما من الحلم الحقيقى الذى
قصصته عليكم قبل قليل؟ ألكى أثبت أن الحياة
والمسرح شيان؟ لا تذهبوا إلى المسرح وأخلدوا إلى
النوم.

(روجيه فيتراك)

الفصل السادس

روجيه فيتراك (وحش الطفولة المقدس)

بعد النظرية، كان لابد من التطبيق، لذلك فبعد أرتو المنظر كان لابد من روجيه فيتراك الكاتب المسرحي، لكي يضع موضع التنفيذ آراء جاري ويبرز نظريات أرتو ومنشوراته حول المسرح.

والحقيقة أن أكثر الكتاب الذين تأثروا مباشرة بآراء ألفريد جاري هو روجيه فيتراك الذي لم ينتظر تأسيس مسرح ألفريد جاري، بل حاول قبل ذلك أن يقدم للجماهير العريضة أعمال ألفريد جاري ليس باعتباره كاتباً مسرحياً وحسب. ومن ناحية أخرى، كان لابد من روجيه فيتراك لنفهم أن أبوللينير قد فتح:

[يفضل المفاجأة: الأبواب على فلسفة فنية وجمالية جديدة (استيتيكا) على النقيض من مسرح الشارع والمسرح الحر، يحمل لواءها أراغون وريبيمون ديسيني... إلخ] (١٢٠).

قبل ظهور يونسكو كان هناك فيتراك الذي يعتبر:

[أول وريث مباشر لألفريد جاري في مسرح الطليعة المعاصر] (١٢١).

(120) BEHAR H. Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

(121) PILLEMENT. Anthologie du Théâtre français contemporain, vol. 1.

و على شاكلة يوتسكو، ينخل فيتراك فى إطار المسرحية الهزلية البرجوازية (التقليدية) لكى يدمرها. ولقد سار فيتراك فى طريق المسرح الجديد، موليا ظهره للتقاليد، فأدخل فى المسرح كل ما تستبعده هذه التقاليد.

ففى مسرحية «الآثار» جعل بعض الأحاديث الواقعية تجرى على سلم حافلة، وفي «الآنسة مصيدة»، مزج بين الحديث العادى المبتذل والإشارات الخفية:

[كل شيء يجرى كأن المشاهد مدعو للجلوس فى قاعة الاستقبال بأحد الفنادق يختلس العبارات التى يتبادلها الموظفون والنزلاء] (١٣٢).

أما مسرحية «السم» فيجرب فيها فيتراك نوعا جديدا، فهى دراما دون كلام، أو فصل بلا كلام، مثل الاسم الذى اختاره بيكى فى ما بعد ليكون عنوانا لمسرحيتين له.

وفى مسرحية «المصور»، وهى من نوع الفودفيل التقليدى، نطلع على نوع من العبث أو اللامعقول بسبب ما يطرأ على شخصية المصور من تغيرات وتحولات.

وبعد أن فجر فيتراك الفودفيل، حاول أن ينقل على منصة المسرح حلمًا حقيقيا، وذلك فى مسرحية «الدخول مجتأ»، بل أكثر من ذلك، ففى مسرحية «العابر»، يدعونا طفل صغير إلى اختراق المرأة.

أما فى مسرحية «أسرار الحب»، وهى من أروع ما كتب فيتراك، فنحن أمام مسرح يعتمد على استثارة الجمهور واستفزازهم. فالممثلون يكيلون له السباب لكى يُخرجوه من سياته العميق، وسليبيته المطلقة، لكى يشارك فى العرض. والجدير بالذكر، أن هذه المسرحية جاءت ثمرة من ثمار الدالية والسريالية.

(١٣٢) مرجع سابق.. BEHAR H.

[فهى تحاول أن تكشف لنا في جو الأحلام عن المسار الداخلى الذى ينخرط فيه عقلا حبيين، كما نتكرنا بالعديد من الأفكار التجريبية في ذلك العصر]^(١٣٣).

وبالمثل في «فيكتور» أو «الأطفال يتولون السلطة»، وهى أكثر أعمال فيتراك عبثًا، تشاهد أمامنا محاولة تحطيم الفودفيل التقليدى عن طريق الوسائل الخاصة بفن المسرح:

[إن المؤلف يدخل عالم البرجوازية ويستقر فيه، ويتعلم عاداته، لكى يجيد تفجيرها، فالمشاهد الذى جاء ليُشاهد مسرحية هزلية تقليدية مضحكة، يشعر بالقلق في البداية أمام تصرفات فيكتور الذى يستبد بالخادمة ويُرهبها، ويتنمر من الخضوع والتبعية، ثم يجد نفسه في الفصل الثانى يتبع الطفل إلى عالم من الأحلام، عالم شائق جذاب، ولكنه أيضًا مزعج كالكاپوس]^(١٣٤).

إن فيكتور الطفل ينظر إلى عالم الكبار بقيمه وأخلاقياته، نظرة مجردة من كل رحمة وشفقة، ويُدين هذا العالم ويقضى عليه بالموت.

وجدير بالذكر أن هذه للمسرحية فتحت الباب أمام المسرح الجديد بفضله شخص جديدة، مثل الخادمة والقائد، وبما قدمته من مشاهد تتصف بالحرية المطلقة، والتنقل الدائم بين الهزل والمجون من ناحية، والرعب والفرع من ناحية أخرى، بالإضافة إلى منطق العبث واللامعقول الذى يميز العبارات الجاهزة (الكليشيهات)، وحدة اللغة وسورتها، والعنف الذى يتسم به الإخراج.

وهكذا سخر فيتراك في مسرحه العديد من الوسائل التى استخدمها من بعده كُتاب المسرح المعاصر، ابتداءً من جان أنوى حتى يونسكو، وهو بنوع خاص مهد لـ«الفكاهة السوداء» التى تسم أعمال يونسكو.

(133) PRONKO L., Théâtre d'avant-garde, Denoel, 1963.

(134) BEHAR H., op., cit.

فى عام ١٩٦٢م، حينما أخرج جان أنوى مسرحية «فيكتور» أو «الأطفال يتولون السلطة»، أعطى أنوى لرائعة فيتراك الفرصة فى النجاح الذى لم تحقّقه قبل ذلك بثلاثة وأربعين عاما، وهذا دليل فى الوقت ذاته على التقدمية التى هى السمة الغالبة لهذه المسرحية التى سبقت عصرها بجيل كامل، فيصرف النظر عن موضوع المسرحية والقضايا التى تثيرها، يُعتبر فيتراك مجددا فى اللغة المسرحية نفسها، وهو بهذا المنطق يُعتبر من أكبر رُوّاد المسرح المعاصر^(١٣٥).

* * *

(135) SERREAU G., Histoire du nouveau Théâtre. Gallimard. 196.

فى الكتابة؁ الحقيقة تكون شقية الحلم؁ فبات
الخيال والأشباح والأوهام تختلط فيها بالمخلوقات
الحقيقية؁ ومن بين تلك المخلوقات يسهل علينا أن
نعرف أن الشخصوس الحبية تؤدى دورها؁ وهى تارة
مثالية وتارة فى شكل جمادات.

(روبير ديسنو)

الفصل السابع

روبير ديسنو وجلسات التنويم

يرتبط اسم روبير ديسنو بالمرحلة الأولى من الحركة السريالية، ذلك أن قدراته الخارقة بوصفه وسيطاً روحياً، كانت وراء توجيه هذه الحركة نحو البحث في طبيعة المسار اللا عقلاني للتفكير. ويختلف ديسنو عن بروتون رائد السريالية وزعيمها، فإذا كانت طبيعة الريادة والزعامة تجعل من بروتون منظرًا ومقننًا، فإن ديسنو خيالي بطبعه، شاعري بفطرته. ولعل هذا الاختلاف في المشارب هو الذي أدّى إلى طرد ديسنو من الحركة السريالية في الثلاثينيات، مما جعله يمر بمرحلة من الاضطراب الشديد واليأس.

كان لديسنو تأثير كبير في الحركة السريالية، حيث كان يقوم بدور الوسيط الروحي خلال جلسات التنويم التي كان ينظمها بروتون وزميله بيريه، كما كان ديسنو يتمتع بموهبة الكتابة التلقائية التي كانت إحدى القواعد التي يعتمد عليها السرياليون، كما كان أكبر شاهد حقيقي على عملية التفريغ الشعري التي تتمثل في الارتجال الذي تمليه الأحلام. إذ يرى ديسنو أن الكتابة الإبداعية في أرقى حالاتها تخضع لما تمليه الأحلام، وهو في ذلك يتفق مع أهداف السريالية من ناحية، ويمهد من ناحية أخرى لظهور يونسكو الذي يؤمن بهذه الحقيقة ويمارسها في كثير من أعماله المسرحية.

المسرحية الوحيدة التي ألفها ديسنو كانت بعنوان «La Place de L'Etoile» (موضع النجمة)، كتبها عام ١٩٢٧م، ثم نشرها على مراحل عام ١٩٢٨م، ثم

كاملة في عام ١٩٤٥م، وقد عُرضت المسرحية في عام ١٩٤٩م، واسم المسرحية بالفرنسية يُوقَّع في اللبس، فكلمة «Paris» بالفرنسية تعني «موضع»، وتعني «ميدان» في ذات الوقت، و«La Place de L'Etoile» تعني في اللغة الشائعة «ميدان النصر» المعروف في باريس. ولكن العبارة هنا، وهي عنوان المسرحية، تعني «موضع النجمة»، والمقصود بالنجمة هنا «نجمة البحر»، وهو الرمز الشعري لأحلام البطل ورغباته.

وتدور هذه المسرحية في جو شاعري إلى درجة كبيرة، أما الموضوع فهو رومانسي ولا معقول في الوقت ذاته، فهذا الشاب ماكسيم يرفض أن يهب نجمة البحر الخاصة به (قلبه أو حبه) لأي إنسانة، ولكنه يهبها لمن أحبها. غير أن هذه الفتاة تبدو متقلبة الأهواء غير مخلصه في حبها، فلا تحافظ على النجمة، دليل ذلك أن أحد رجال الشرطة قَتَمَ النجمة للشاب ماكسيم، فقد عثر عليها في الشارع^(١٣٦).

وفي المشهد التالي نرى رجل الشرطة يتبعه صفٌ طويل من الشبان كل منهم يحمل نجمة بحر، وإذا بسيل من نجمات البحر يملأ الشارع ويعوق الحركة فيه.

والتشابه واضح بين هذا المشهد ومشهد الأثاث الذي يملأ شوارع المدينة في مسرحية يونسكو «المستأجر الجديد»، وليس من المستغرب أن يضيف ديسنو إلى مسرحياته عنواناً ثانوياً هو «ضد مسرحية»، ممهداً بذلك لهذا النوع من المسرحيات التي مارسها يونسكو وغيره من كتّاب مسرح الطليعة في الخمسينيات.

يثير ديسنو في مسرحيته مجموعة من القضايا المحيرة، ولا ننسى أنه كان يتمتع بموهبة الكلام في أثناء النوم فعلاً، وكان وسيطاً يتصل بالأرواح. شهد له بذلك زملاؤه من السرياليين.

(136) BRETON, A., Le Manifeste surréaliste, 1925.

أولى هذه القضايا تتعلق بشخصية أحد أبطاله، وهو جيرار الذى يعانى من ازدواجية غريبة فى الشخصية، فهو يعتقد أنه سبق له أن عاش حياة أخرى سابقة لحياته الحالية، وأن شخصاً آخر يشبهه كأنه شقيق له، كان يتردد على الأماكن نفسها ويعرفه الأشخاص الآخرون الذين يتعرفونه بسهولة، بعد غيبة عابرة لا يدركونها ولا يعيها. ففى رأى ديسنو أن الأشباح موجودة بالفعل.

القضية الثانية التى يثيرها ديسنو تتعلق باستحالة الحب، فحينما يقدم ماكسيم قلبه إلى فابريس الفتاة التى اختارها، فإنها مع تقديرها لهذه الهدية، لا تستطيع أن تتقبلها:

[أخشى أن أفسدها (النجمة) وأنا أرقص، وأن أهشم أطرافها الهشة. كلاً، احتفظ بها أنت، فهى أفضل معك، ولا تغضب].

إن (فابريس) تتصرف كأنها تحت تأثير محذور أو محرّم من المحرّمات.

أما القضية الثالثة، المحيرة، التى تعرضها لنا هذه المسرحية، فهى تتمثل فى تكاثر نجومات البحر بشكل سرطاني فى الشوارع، بحيث أصبحت تعوق حركة السير، هذه الظاهرة الغامضة لا تقل غموضاً عن الشخصوس الذين يدخلون حجرة ماكسيم بطريقة تتعارض مع العقل والمنطق، لأنهم لا يدخلون من الباب ولا من النافذة.

كذلك من العسير علينا أن نفسر ما يفعله شخص آخر فى المسرحية يحتفظ بثعبان مشلول الحركة، يتحكم فيه بقوة صوته.

إننا أمام شخص تتمتع بقوة سحرية، وفى الوقت ذاته تشعر كأنها تحت تأثير قوى يفوق طاقاتها، عالم أحلام، أو عالم كوابيس، كل شىء فيه ممكن، وكل العلاقات المنطقية ملغاة، ذلك ما يقّمه لنا ديسنو وما يفتن السرياليين وكتّاب المسرح الحديث فى هذه المسرحية التى تُعتبر بحق مأساة الحب، ومراة نطالع فيها

الكثير من ملامح «العجيب المدهش» كما نادى به أندريه بروتون مبدأ من مبادئ السريالية والمسرح الحديث في الوقت ذاته.

وأخيراً، فإن ديستو كاتب مسرحي وشاعر، يُعتبر أحد كبار الكتاب الذين يستوحون ما يكتبون من عالم الأحلام والكوابيس، وهو ما سنجده شائعاً عند كتّاب الطليعة في الخمسينيات، وبنوع خاص عند أوجين يونسكو وبيكيت.

* * *

الفصل الثامن

أرمان سالاكرو (١٨٩٩-١٩٩٩) والكتابة على جميع المستويات

كان أرمان سالاكرو في شبابه صديقاً للسرياليين، كما كان وثيق الصلة باتنين من كبار مخرجي العصر هما لونيى بو وشارل دولان، ومع ذلك فلم يعرف النجاح إلا عام ١٩٣٤م حينما عُرضت له مسرحية «امرأة حرة»، ثم جاءت مسرحية «مجهولة آراس» (١٩٣٥م) لتجعل منه أحد أعمدة الطليعة في ذلك العصر.

ويعتبر سالاكرو أن العمل المسرحي ما هو إلا نوع من التأمل في الوضع الإنساني، ومن ثم جاء مسرحه حافلاً بالألوان العذاب والشفاء والمعاناة التى تحل بالإنسان من كل جانب، دون أن يعرف لها معنى أو مغزى.

وفى عرضنا لأعماله المسرحية سنصرف النظر عن أولويات الأعمال، لأن الكاتب نفسه لا يتمسك بها كثيراً، ولا يجدها معبرة عنه تعبيراً صادقاً.

كانت مسرحية «امرأة حرة» -كما أسلفنا- أولى المسرحيات الهامة فى حياة سالاكرو، ودون أن نخوض فى تحليل المسرحية، سنكتفى باستعراض بعض القضايا الهامة التى تضمنتها، وتدخل فى إطار بحثنا، ونقصد بذلك ملامح الحداثة التى تمهّد للمسرح الجديد.

ولعل أهم القضايا التى تناقشها هذه المسرحية هي الصعوبة القصوى التى يصادفها الإنسان فى محاولته الاحتفاظ بحريته، ولكه بمجرد أن يتنازل عنها يصبح مستبداً طاغياً.

بعد ذلك بعام، كتب سالاكرو مسرحيته «مجهولة آراس»، التي نعتبرها أجمل أعماله، ويكمن جمال هذه المسرحية في الاستتارة والإدراك، اللذين يتوصل إليهما الإنسان وهو على مشارف الموت. وقد أعجب السرياليون وكتاب المسرح المعاصر في هذه المسرحية بطابع التفكك والنسبت، الذي هو من سمات الأحلام. فالمسرحية تعتمد فعلاً على رؤيا في المنام تتجمع فيها أشدات الحياة، وتتواصل لتحقيق وحدتها.

بهذه المسرحية بلغ سالاكرو إن لم يكن نهاية الطريق الفني فعلى الأقل مرحلة كبيرة منه، أو قمة من قممه، وقد عبّر لونيى بو عن إعجابه بهذه المسرحية التي اعتبرها «منشور المسرح المنتظر».

[«مجهولة آراس» تستمد قيمتها بنوع خاص من الطريقة الحديثة المبتكرة في عرض دراما الإنسان الداخلية. في حين أن مسرحية «رجل كالآخرين» تتضمن مغامرة سرية^(١٣٧).

وتدور أحداث هذه المسرحية الثانية «رجل كالآخرين» على مستويين: مستوى المأساة البرجوازية من ناحية، ومستوى الهوائية من ناحية أخرى. فالواقع أن الحياة البشرية من الغرابة بحيث توقع الناس في الخلافات التي يسببها سوء الفهم، فهذا البطل يرى نفسه من خلال نظرة زوجته إليه، فلا يرى إلا صورة رجل عظيم، جدير بالإعجاب، ولكن رأيه الشخصي في نفسه يختلف عن ذلك، ومن ثم فهو يعاني من هذه الازدواجية، ويصرخ في زوجته معلناً ذلك:

[إن حبك موجّه إلى شخص آخر، دعيني أكن من أنا فعلاً].

مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام هذه القضية التي تؤرق سالاكرو: الإنسان الذي يبحث عن حقيقة نفسه، ثم قضية عدم المواءمة بين الرجل والمرأة في الحياة الزوجية.

(137) LEMAITRE H., Dictionnaire Bordas de littérature française, Bardas, 1985.

أما مسرحية «الأرض كروية»، فهي نقد لاذع للحياة في البلاد ذات النظم الجماعية:

[لقد حققت هذه المسرحية نجاحًا عظيمًا، جزئيًا، بسبب التشابه بين سافونارولا البطل وشخصية هتلر]^(١٣٨).

وفي مسرحية «قصة مضحكة»، التي تُعتبر من نوع الفارس الشائع في مسرح الشارع، فيشيع فيها ما يتمتع به ويتميز به سالاكرو من القدرة على التفنن والاختراع.

وكما رأينا، فإن فن سالاكرو يغطي جميع مستويات الكتابة المسرحية، تلك المهنة التي يُعتبر متمكنًا منها، مالكًا لناصراتها، فنحن نجد عنده ملامح من الفودفيل ومن الدراما الطبيعية، ومن مسرح الشارع، ومن المسرح الفكري، يسخر كل هذه الوسائل الفنية للتعبير عن عبث الحياة وعن موت الضمير في الكون. حتى التمرد ضدّ الظلم في مسرحية «ليالي الغضب» أو النقد اللاذع في مسرحية «الأرخبيل الأسود».

[لا يمكن أن ينجح حقيقة في طرد اليأس والقنوط (...)] ومن ثم كان لجوء سالاكرو الدائم إلى «قفشات» الفودفيل ومسرح الشارع]^(١٣٩).

وأخيرًا، إذا كانت وسائل سالاكرو الفنية، وبخاصة طريقة الرجوع إلى الوراء (فلاش باك)، جعلت منه في تلك العصر أحد رواد الطليعة، فإن:

[اهتمامه بذوق الجمهور التقليدي قد حال دون انطلاقه في البحث والحدثة]^(١٤٠).

* * *

(138) VAN TIEGHEM ph., Dictionnaire des literatures, t. III, R. U. F. 1968.

(139) LEMAITRE H., po., cit.

(140) SIMON A., Aictionnaire du theater français contemporain, Larousse. 1970.

الفصل التاسع

بابلو بيكاسو

(العودة إلى البساطة الأولى)

أشهر فنان في القرن العشرين، وشخصية فريدة في عصره، فمع أنه ظل وثيق الصلة بالتكعيبية التي كان وراء ظهورها إلى النور، وكانت هي وراء تحقيق شهرته ومجده، ظل بيكاسو فناناً مستقلاً عن المدارس الفنية كافة، كما أن عبقريته الخلاقة، الساعية دوماً إلى التحديث والتجديد، هي سمة العصر الذي نعيش فيه.

وإذا أردنا أن نتبع حياة بيكاسو الفنية، وجدنا أنه نشأ وترعرع في مدينة برشلونة بإسبانيا، حيث كان يتردد على ملهى «القطط الأربع» الذي كان مركز البوهيمية الأدبية والفنية في ذلك العصر، وارتبط فيه بأصدقائه، ومنهم مترجم حياته سابارنيس.

ومنذ مطلع القرن (١٩٠٠م) انتقل بيكاسو إلى باريس عاصمة الفنون، حيث أمضى عدة سنوات في عسر وبؤس. ثم تعرف إلى عدد كبير من الكتاب، منهم ماكس يعقوب ورينال وسالمون. وفي عام ١٩٠٥م، بدأت علاقته بالشاعر غيوم أبوللينير الذي أصبح من فوره الداعية إلى فنه والمدافع عنه. وخلال أعوام الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) انتقل بيكاسو إلى مدينة روما بصحبة الكاتب والشاعر كوكتو. وفي عام ١٩١٧م تعاون مع فرقة الباليه الروسى التي كانت فى أوج مجدها^(١٤١).

(141) CHARMET R., Dictionnaire de l'art contemporain, Larousse, 1965.

والحقيقة أن بيكاسو يهمنّا هنا بوصفه كاتباً مسرحياً، ففي فترة من فترات الكسل والخمول كتب بيكاسو مسرحية بعنوان «الرغبة بشقّ الأنفس»، قام بتمثيلها في بيته بعض أصدقائه، منهم سارتر وسيمون دي فوار وميشيل إيريس وألبير كامو. ثم قام بإخراجها جان جاك لوبيل عام ١٩٦٧م.

وقد عرّف بيكاسو نشاطه الفني على النحو التالي:

[حياتي الفنية كلها لم تكن سوى صراع دائم ضد الرجعية وضد الموت في الفن].

ثم تعمّق في التعريف، بمناسبة قيامه بزيارة معرض رسوم للأطفال، حيث قال:

أفنى سنّهم، كنت أرسم مثل رافائيل. ولكن كان لا بد لي من حياة كاملة لكي أتعلم أن أرسم مثلهم].

ونعل في هذه العودة إلى البساطة الأولى، إلى الفردوس المفقود، تعبيراً مؤثراً عن مأساة الحضارة في القرن العشرين.

وإذا عدنا إلى المسرحية وجدنا أنها تتألف من ستة فصول، وتعرض لنا مجموعة من الشخص، على حد تعبير ريمون كينو الذي شارك في عرض المسرحية في بيت المؤلف:

يصلون في أغلبهم إلى ارتفاع أصابع القدم^(١٤٢).

عشرة شخوص أو عشرة رموز، القدم الكبرى (الشخصية الرئيسة) والفطيرة وابنة عمها، وكلبان توتو، والصمت، والقلق السمين، والقلق النحيف، والسستارتان. تقوم القدم الكبرى بكتابة رواية تتجاوز صفحاتها ٣٨٠٠٠٠ صفحة (ثلاثمائة

(142) QUENEAU R., Bâtons, chiffres et lettres, Paris, Gallimard 1965, coll.» Idées».

وثمانين ألف صفحة)، والجوُّ بارد شديد، فالأقدام تنُّ من الألم. وهذه الفطيرة تأتي لزيارة القدم الكبرى، ويشكو الجميع.

وهاهو القلق السمين والقلق النحيف يتبادلان اعترافات الحب، في حين تشرح القدم الكبرى مشاعرهما للفطيرة.

في الفصل الرابع نشاهد جميع الأشخاص فوق المنصة، تضرب بأقدامها. يتحرقون جميعاً شوقاً إلى كسب الجائزة الكبرى، والجميع يكسبون.

هذه المسرحية الغريبة لا تتضمن شاعرية ثفائية وحسب، إنما تعرض لنا لوحات تتحدث فيها الشخص بلغة متحررة من كل الأعراف والتقاليد حول قضاياها التي تتلخص في حب القدم الكبرى للفطيرة و غراميات القلقين. ولا تهمل المسرحية العالم الخارجي، كما يشير إلى ذلك أندريه بروتون:

[نلمح فيها أصداء «الظروف العسيرة» التي كانت سائدة في البلاد خلال شتاء عام ١٩٤١م، البرد والجوع اللذين عاناها بيكاسو وعاناها الناس جميعاً]^(١٤٣).

كذلك تشير المسرحية إلى القضايا الكبرى في الأدب الإسباني:

[في هذه المسرحية يتعرض بيكاسو للموضوعات الكبرى التي يعالجها الأدب الإسباني، وتتخلص في قضيتين هامتين: الجوع والحب]^(١٤٤).

إن هذه المسرحية التي كتبها بيكاسو بين الرابع عشر والسابع عشر من شهر يناير عام ١٩٤١م تُعتبر شاهداً من الشواهد الأخيرة على الحركة السريالية، وهو عمل حافل بالفكاهة التي تعتمد على طرائق الكتابة السريالية، كما أنها تتضمن للكثير من الجرأة الجنسية، وتشتمل على ألعاب لغوية تقوم على العبارات الجاهزة

(143) PICASSO P., Le Désir attrapé par la queue, Paris, Gallimard, 1945, coll., « Métamorphoses».

(144) BEHAR H., Le Théâtre Dada surréaliste, Gallimard, 1979.

(كليشيات) الممسوخة المشوّهة، وعلى توافقات صوتية حقيقة بأن تثير إعجاب الكتاب الطليعيين، وبخاصة أوجين يونسكو.

المسرحية الثانية التي كتبها بيكاسو بعنوان «الأربع البنات»، تُعتبر النقيض المعارض في فترة ما بعد الحرب للمسرحية الأولى.

وأول ما يلفت النظر في هذه المسرحية أن طابع السريالية الغريب فيها أكثر من سابقتها. وتعتمد المسرحية على جانبين متوازيين: جانب حركي، وجانب كلامي، لا يلتقيان إلا في القليل النادر^(١٤٥).

[الخط الحركي يُدخلنا في عالم الطفولة الطاهرة بما يحفل به من ألعاب، مثل الرقص والجري وألعاب الاستخفاء، يذكّرنا بجوّ الجنّيات الأخاذ، ولا نستغرب أن نرى مطراً من الدموع]^(١٤٦).

فهذه عنزة تقوم الفتيات بمداعبتها وملاطفتها، ثم نبحها، مشاهد سحرية، ثم يظهر حوض لتربية الأسماك وسط المنصة.

وفي المشهد الثاني تظهر لنا للفتيات في ضوء القمر، اثنتان منهن تشعرن بالرهبة من الليل، يقمن بالاستحمام في بحيرة. ويرقصن مع العنزة التي عادت إلى الحياة من جديد، في جوّ تحفّ به النجوم والقمر والصراصير والضفادع والبلابل.

لكن البنات لا يكتفين بالضحك والغناء، بل يتكلمن أيضاً:

[ولغتهن تارة تكون شاعرية، وتارة ماجنة، أشبه بنبات متسلق، أو شهرة شهوانية]^(١٤٧).

وتتكلم البنات ليعبرن عن الطبيعة، الطبيعة بأسرها، والعالم كلها.

(145) Dictionnaire des Oeuvres contemporaines, Laffont-Bompiani, 1968.

(146) BEHAR H., op., cit.

(١٤٧) المرجع نفسه.

[فيض من الكتابة التلقائية، حيث الصورة تتلاحم، بلا نظام ولا ترتيب]^(١٤٨).

فى هذا العالم الذى صاغه بيكاسو لا للتأثير ولا للإثارة، وإنما للإحياء.

[هذه الروح الطفولية المتدفقة تغطي على المسرحية كلها، إنها تمجيد للمعاني المفقودة التى يعتزُّ بها بيكاسو: الطهر والنقاء والبراءة، والإبداعية التى لا تحدُّها حدود فى عالم الأطفال]^(١٤٩).

ولا يفوتنا أن نشير إلى سمات التصوير المعاصر ومسرح اللامعقول اللذين يلتقيان فى رفضهما للعناصر القصصية، والمعاني المتتابعة الواضحة، وحبهما على عوالم الأحلام والرؤى، بما تحفل به من فوضى وخط، وصور شاعرية هى فى الحقيقة كما عبّر عنها (مارتان أسلان):

[التصوير المادى للواقع العميق لنماذج الوعي المستفيق والوعي الباطن]^(١٥٠).

* * *

(١٤٨) المراجع نفسه.

(149) MAROWITZ CH., Picasso, Les Quatre Petites Filles, Gallimard, 1968.

(150) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, 1977.

الخاتمة

يتضح مما أسلفنا أن المسرح الجديد يندرج تحت روح المعارضة التي تُعتبر من الصفات البارزة في المجتمعات المعاصرة، ويعتمد هذا المسرح الجديد على سلسلة من الإدانات-أو الاتهامات الموجهة ضد الأعراف السائدة.

فبادئ ذي بدء، يرفض الكتاب الجدد الانتماء إلى أي مذهب، أو الالتزام بأي فلسفة. فهم يستبعدون الأدب الهادف، وبصفة عامة يستكرون الاهتمامات التي تخرج عن إطار الفن. لقد أدرك المسرح الجديد ظهر المجن للتقاليد الراسخة، فهو يرفض الميلودرامات السياسية الواقعية من نوع المسرحيات التي كتبها سارتر، كما يرفض مسرحيات البولفار، أو مسرح الشارع، أو مسرح الشباك، وبالمثل يدين المسرح الحديث الدراما الدينية، التي كتبها كلوديل، والمسرحيات المتفائلة من نوع مسرحيات جان جيروودو.

وبالمثل، يعبر المسرحيون الجدد عن احتقارهم للمذهب الواقعي، الذي يهدف إلى تحرّي الدقة في تصوير الحياة اليومية، في حين أنهم يرون أن الفن ينبغي أن يحل رموز الواقع. فهذا بيكيت يندّد:

[بالفن الواقعي: «تلك القوائم والكشوف من السطور والأسطح، وابتذال أدب التعليم الذي لا يساوي شيئاً»]^(١٥١).

كذلك يحمل المسرح الحديث على المسرحيات التي تعتمد التحليلات النفسية فهو يرفض:

[الألغاز التي تطلب حلولاً (...)] والشخص الواضحة^(١٥٢).

(151) BECKETT S., Proust, Londres, Chatto and Windus, 1931.

(152) IONESCO, Notes et Contre-Notes, Gallimard, coll. « Idées », 1962.

وبالمثل مبدأ السببية، ليس له مكان في المسرح الجديد، فأى عمل يمكن أن يرجع إلى عدة أسباب متناقضة في ظاهرها، إذ أن المنطق التقليدى أصبح ممجوجاً ومرفوضاً، لأنه ينكر التناقض وتعدّد الأسباب.

إن روح المعارضة في المسرح الجديد تذهب إلى حد رفض «الأدب» الذى يعتمد على النصوص، فهو يحمل على البلاغة أو الأسلوبية التى تمثل أحد أعمدة المسرح الكلاسيكى، فالمسرح الجديد يهتم بجوهر المسرح، بالمسرحانية كما أسلفنا، التى تقدّم الكثير من وسائل التعبير التى لا تمثل فيها اللغة البشرية إلا وجهاً واحداً.

قصارى القول: يتلخص موقف المسرح الجديد فى مقاطعة الماضى، الذى مضى وقته، ولم يعد يجارى العصر، فها هم الكتاب المحدثون يُدينون الوسائل التقليدية العقيمة التى تتسم بالسذاجة والبساطة، والبناءات المستهلكة المصطنعة.

ويتميز ما يكتبه هؤلاء المحدثون من كتاب المسرح، بإهمال الأبهة التى تشيع فى الإخراج، فهم يجتهدون فى جعل المسرح فناً خالصاً، بشكل مطلق، كما فعل تريستان تزارا فى مسرحية «منديل من السحب»، حينما ألغى خلفيات المسرح (الكواليس)، وأغلق منصة التمثيل، كاشفاً عن جميع التغييرات التى يجريها الشخص، وجعلها تتم على مسمع ومرأى من المشاهدين، كاشفاً بذلك النقاب عن الأساليب المسرحية، وكما فعل أنتونان أرتو حينما حاول خلق مسرح كامل شامل يعتمد اعتماداً كاملاً على الممثلين أنفسهم.

وإذا كان أرتو لم يغيّر من وسائل المسرح الشرعية، وإذا كان لم يسخر وسائل جديدة، فقد جعل لهذه الوسائل صدقاً جديداً، وذلك بتغيير أماكنها داخل المجموعة، وباستغلالها إلى أقصى حدود طاقاتها. كان أرتو يحترم الوسائل التقليدية، ومن هذه الزاوية ظل أدبيّاً يهتم بالنص، أما الثورة الحقيقية التى تمثلت فى اكتشاف وسائل جديدة، فقد كانت من صنع الدادية التى رفضت كل اعتبار فنى، وألغت الأولوية التى كان يتمتع بها النص فى المسرح، وأقامت العرض المسرحى على أسس جديدة، هى - باختصار شديد - العلاقة المباشرة بين الممثل والمشاهد.

وإذا كانت الدادية حركة سلبية، فإن السريالية بعد مرحلة الهدم الدادية، حاولت أن ترسم طريقاً جديداً، باستخدام وسائل فنية يسخرها المسرحيون الجدد في تجربتهم الجديدة. فالسرياليون يرون، كما يرى كاتب المسرح الجيد، أن الفكاهة أمضى سلاح لزلزلة نير التفاق والتملق. ذلك لأن الكاتب الفكاه يحاول أن ينفصل عن الحياة ليحكم عليها من موقع المشاهد. فالحقيقة أن الحياة الواقعية تفقد طابعها الجاد وتصبح مادة للسخرية لمن يستطيع أن ينظر إليها دون اكتراث. فالفكاهة إذن تتطلب نوعاً من عدم الاهتمام بالواقع الخارجى للأشياء، إنها وجهة نظر الإنسان الذى يطالع لغط العالم واضطرابه من برجه العاجى، أو من شرفة منزله.

ولكن الزراية بكل الأعراف تفضى بالضرورة إلى التمرد على النظام القائم، وإلى رفض التحيزات الاجتماعية والأفكار المسبقة والانضواء تحتها.

وإذا كانت الفكاهة هي المبدأ الأول، فالمبدأ الثانى هو المفاجأة أو الدهشة، وهو مبدأ سريالى وطليعى فى ذات الوقت، فالحركتان تركزان على فكرة المطابقة الشاملة، «فكل شىء يشبه كل شىء»، وكل شىء يجد صده وسببه وقرينه ونقيضه فى كل مكان»، كما يقول الشاعر العظيم بول إيلوار.

الحركتان تريان الدهشة فى الشىء العادى اليومى المبتذل، كما تريان أن الشىء الغريب الخارق عادى سهل المنال.

فى هذا العالم الغريب تبدو الأحداث للخارقة عادية للغاية، ولا مكان للعقلية النقدية، وتختفى التناقضات، ذلك هو العالم المسحور، عالم السرياليين الذين يبتعدون عن عالم الواقع لى يلجأوا إلى عالم للرؤى والأشباح والأطياف، لأنه «فقط على مشارف الخيال، فى تلك النقطة التى يفقد فيها الإنسان السيطرة على نفسه، تنهياً كل الفرص أمام أعماق الانفعالات الإنسانية لتعبر عن نفسها».

ثم يأتى الحلم مبدأ ثالثاً، للسرياليين، وهو فى الوقت ذاته مصدر من مصادر الإلهام التى يعتمد عليها كتاب المسرح الجديد.

فهذا جيرار دى نيرفال بوصفه رائداً من رواد السريالية، يثبت من خلال إنتاجه الأدبي، أن للخيال أيضاً نصيباً كبيراً من الواقع، لا يقل عن نصيب اليقظة. ويرى نيرفال أن الأحلام تسمح للإنسان بالتوغل فى ذاته والوصول بذلك إلى المعرفة الكبرى.

الحلم إذن وسيلة للمعرفة كال تفكير الواعى سواء بسواء، وينبغى دراسته بهذا الاعتبار.

كذلك، فإن السريالية «هى أيضاً محطمة القيود» وهى فى ذلك شبيهة بالطليعة. إن ما يسمُ الأحلام من التفكك والغربة يقود إلى التفكير فى المرضى النفسيين، الذين يقدمون لنا بعالمهم الخاص إمكانيات عظيمة لمعرفة أنفسنا. إن هؤلاء المرضى الذين أداروا ظهورهم للحياة الخارجية يعرفون عنها أكثر مما نعرف، فالواقع أن الخيال فى عالم هؤلاء المرضى هى السيد المسيطر، فعقولهم تتنقل فى خفة ورشاقة بين المتناقضات والأشياء التى تبدو كذلك لرجل الشارع وحسب. إنهم ليسوا متلائمين مع الحياة اليومية، ولكنهم واثقون فى عالمهم نقتنا فى عالمنا، ومن ذلك أن إيرنست جينجينايش فى رسالة له إلى أندريه بروتون يذكر فيها رده الذى وجهه إلى الطبيب الذى أراد أن يصرفه عن مخاطر «الكتابة التلقائية»، يقول ردّاً على تحذير الطبيب: «إننى أفضل مساراتى الفكرية اليائسة البائسة على مسارات الوعى للمنطقية العاقلة».

عن طريق هذه الوسائل الفنية المختلفة التى تمثل مبادئ السريالية وعن طريق إهمال كل نشاط واع مقصود، أى فى حالات الحلم والجنون، يتجلى اللاوعى أو الباطن بشكل عفوى تلقائى، وحينئذ يسمح للكتابة التلقائية بنقل رسائله.

ولكن الاستغراق فى مثل هذه الحالات يقضى بالابتعاد عن ملاحظات العالم الخارجى. إن فيليب سوبو وأندريه بروتون تكربا بهذه الطريقة، وأتاحا لباطنهما فرصة التحدث ليملى عليهما ما كتباه معاً، وكانت الثمرة هى مسرحية «المجالات المغناطيسية» كما أسلفنا، التى لم تكن سوى «أول تطبيق لهذا الاكتشاف».

كانت فترة الإنتاج المسرحي في الخمسينيات فترة متميزة، سبقت خبرة الإنسان وتجاربه في ذلك العصر. لقد ذاعت شهرة بيكيت ويونسكو وأداموف وجينيه وأصبحوا جزءاً لا يتجزأ من بنية المجتمع الاستهلاكي الجديد، وهنا يعنُّ لنا سؤال: ترى هل هؤلاء الكتاب طواهم المجتمع الجديد؟ هل هضمتهم سوق العرض كما تهضم أي سلعة؟

الحقيقة أن الروح الهجومية التي وسمت المسرح الطبيعي، لا تزال قائمة، غير أننا من فرط التعرض لها، فقدنا الإحساس بقوتها وفاعليتها.

[إن القوة الهجومية في هذه المسرحيات لا تزال قابضة فيها، غير أن أحاسيسنا تبادت بحيث لم نعد نشعر بها] (١٥٣).

ومنذ سنوات بدأ الحديث عن التلقائية في جميع مجالات الحياة: السياسية والإدارية والثقافية والمسرحية، وفي ما يتعلق بالمسرح، تعنى هذه الكلمة التحول من المسرح المنظم المقتن إلى فن مسرحي يضرب جذوره في أعماق الحياة اليومية عن طريق وسائله الفنية الجديدة، حتى إن كتاب المسرح الجديد لم يعودوا يحملون هذه الصفة. إن يونسكو وبيكيت لم يعودا كاتبين طليعيين، وإنما اندرجا في قائمة الكلاسيكيين، وإذا كانت كلمة الطليعية قد مضى وقتها، فإن نفراً من الكتاب الجدد أصبحوا ينتمون إليها، نذكر منهم: دورا وساروت وبانجيه ودوبيار. ومع ذلك فهؤلاء الكتاب هم في الأصل روائيون لم يحققوا على خشبة المسرح ما حققه بيكيت ويونسكو من نجاح.

وغني عن البيان أن المخرجين المسرحيين هم الذين يتولون الآن توجيه الفن المسرحي نحو تجارب جديدة، منها تجربة «مسرح الرعب» التي هيأ لها أربابا مع توبور جودورو وسكي وآخرين.

(153) DUVIGNAUD J. et LAGOUTTE J., Le Théâtre français contemporain, coll. «tt» Larousse, 1974.

ولعل أشهر تجربة مسرحية جديدة هي تجربة «مسرح الحياة» التي بدأها جوليان بيك وزوجته.

بالنسبة إلى سائر هؤلاء المسرحيين الذين هم في حقيقة الأمر من تلامذة أنتونان أرتو والدادية والسريالية، فإن العرض المسرحي يهدف إلى تحرير قوانا الكامنة لقابعة في الأسر، والحقيقة أن «مسرح الحياة» يشترك مع مسرح الطليعة في تبنى بعض المنطلقات من مثل التمرد والصدمة والحلم، ولكن لا ينبغي أن يقدنا ذلك إلى وجود تشابه كامل أو تقليد بين التجريبتين، لأنه على الرغم من نقاط التشابه فهناك نقاط خلاف كبيرة بين المسرحيين، فعلى سبيل المثال، وعلى الرغم من حملة المسرحيين على اللغة والبلاغة، فإن يونسكو وبيكيت وزملاءهما يهتمون باللغة. بل ويصفون عليها قيمة رمزية، الأمر الذي لا وجود له بالمرّة في تجربة جوليان بيك مدير «مسرح الحياة».

لقد ألفت فرقة «مسرح الحياة» الاضطراب في الأوساط المسرحية في الوقت الذي بدأ فيه أن مسرح طليعة الخمسينيات وتجربة برخت الثورية قد مضى وقتها، ولعل الشبه كبير بين تجربة «مسرح الحياة» وتجربة «مسرح الأحداث» Happening، مع أن التجربة الأخيرة لم تستطع بعد أن تجعل لها منهجا متكاملًا يجمع القوى شبه الوحشية التي تسعى لتفجيرها.

وفي ختام هذا البحث، يمكن أن نؤكد على حقيقتين اثنتين: الأولى هي أن مسرح العبث كغيره من الموجات المسرحية ما هو إلا مغامرة جديدة -لعلها المغامرة الكبرى- في تاريخ هذا الفن، محاولة لتخليص منصة التمثيل من الأعراف والتقاليد التي مضى وقتها وراى عليها النهر.

لما الحقيقة الثانية فهي أنه منذ الآن وحتى جيل قائم، سوف يظهر نوع جديد من المسرح لكي يحل محل هذا المسرح الحديث وينقض معايير وقواعده التي استقرت، ولعل خير ما نختم به هذا البحث سطور من قاموس المسرح الفرنسي المعاصر يحلل فيها ألفريد سيمون هذه الحقائق، ويلخص فيها التجربة المسرحية المعاصرة:

لقد جعلت أحداث مايو ١٩٦٨ م الحاجة ملحة إلى المشاركة وإلى الذاتية. ففي نظر المعارضين يختلط الجمهور الجديد بجمهور المجتمع المعزول، جمهور المستهلكين. والمسرح لم يخلق للتسلية، ولا لبث الطمأنينة، بل على العكس من ذلك، فقد وُجد لكي يثير القلق ويستثير ويوجه سياسيًا، لا عن طريق توزيع المذاهب الجاهزة، وإنما ليحث الجماهير على المعارضة، ومن ثم كان السعي إلى تضمين العرض المسرحي الحركية أو الدينامية الجماعية، وإلى إلغاء الفصل التقليدي القائم بين الممثل والمشاهد، وإلى إتاحة الفرصة للممارسة التلقائية الخلاقة وروح النقد. هذا الاتجاه المسرحي يرجع فنيًا إلى أنتونان أرتو، أما من الوجهة العلمية فهو متأثر بالبحوث النفسية والدراسات الاجتماعية الحديثة. فمسرح الأحداث Happening وثيق الصلة بالدراما النفسية والدراما الاجتماعية، وهو يعلن أن «العالم فوق منصة تمثيل» كما يدعو إلى إعادة النظر في المسرح بوصفه مؤسسة اجتماعية. وهذا النوع من المسرح هو أيضًا «ضد-مسرح»، ومسرح الطليعة حينما ظهر في الخمسينيات كان يحمل أيضًا هذه الصفة، غير أن القائمين اليوم على شئون المسرح يسعون للوصول إلى أبعد من ذلك، إلى تجاوز يونسكو عن طريق تدمير البناء والأشكال المسرحية المعروفة، وتجاوز برخت عن طريق طبع العمل المسرحي بالسياسة الهمجية. إنهم يرددون دعوة الشاعر لوتريامون ويضيفون إليها أن «المسرح سيكون من صنع الجميع». لقد تمكن المسرح من سد الثغرة التي كانت تفصله عن الفنون الأخرى، وتجعله متخلفا عنها، وها هو ذا قد بلغ الحد الذي لم يبق أمامه من بعده إلا أن ينوب في الواقع وينصهر فيه^(١٥٤).

* * *

(154) SIMON A., Dictionnaire du theater français contemporain, Larousse, 1970.

المراجع والمصادر

١ - المسرحيات:

- (1) APOLLINAIRE G., Les Mamelles de Tirésias, éd. du Béliet, Paris, 1946.
- (2) ARAGON, L., et BRETON A., Le trésor des Jésuites in Variétés, No. hors série: Le surréalisme en 1929.
- (3) ARAGON-BRETON, Le Trésor des Jésuites, 1927-1929. poétique d'Aragon, Livre-Club Diderot, t. IV, in Oeuvre.
- (4) ALBERT-BIROT P., Larountala. Paris, Editions Sic, 1919.
- (5) Id., Grabinoulor, Dénoël. Paris, 1933.
- (6) CORNEILLE P., Le Cid, Larousse, 1952.
- (7) DESNOS R., La place de l'Etoile, Gallimard, 1978.
- (8) GOLL Y., Mathusalem. Ed. de la Sirène, Paris, 1923.
- (9) JARRY A., Tout Ubu. Paris, Le Livre de poche, 1962.
- (10) MOLIERE, Tartuffe. Larousse, 1860.
- (11) PANSAERS C., Les Saltimbanques, in Résurrection, deuxième année, No. 5, Namur, 1918.
- (12) PICASSO P., Les Quatres Petites Filles. Gallimard, 1968.

- (13) Id., Le Désir attrapé par la queue ... in L'Avant-Scène théâtre, No. 500, août 1972.
- (14) RIBEMONT- DESSAIGNES G., Théâtre (L'Empereur de Chine, Le Scrin Muet, Le Bourreau du Pérou). Gallimard, 1966.
- (15) ROUSSEL R., Impressions d'Afrique, Paris, Lemerre, 1910.
- (16) Id., Locus Solus, Paris, Lemerre, 1914.
- (17) , L'Etoile au front, L'Avant-Scène, No. 476, 15 juil. 1971.
- (18) Id., La Poussière de soleil. Paris, Lemerre, 1926.
- (19) SATIE E., Le Piège de Méduse. Paris, Galerie Simon, 1921.
- (20) TORMA J., Coupures, suivi de Lauma Lamer, Pérou éditeur, Paris, 1926.
- (21) Id., Le Bétrou. Collège de Pataphysique, 1955.
- (22) TZARA T., Oeuvres complètes (La Première Aventures céleste de M. Antipyrine, La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine, Nouchoir de nuages. Flammarion, 1975.
- (23) VITRAC R., Les Mystères de l'Amour, Paris, N. R. F., 1924, coll. " Une Œuvre, un portrait ", repris dans R. Vitrac, Théâtre, t. II, Paris, Gallimard, 1948.
- (24) Id., Vistor ou Les Enfants au pouvoir, Paris, Denoël, repris dans R. Vitrac, Théâtre, Paris, Gallimard, 1946.
- (25) Id., Théâtre, t. III, Paris, Gallimard 1964, (contient: (Le Peintre, Mademoiselle Piège, Entrée Libre, Poison, L'Ephémère, La Bagarre, Médor.)

- (1) ADAMOV A., L'Aveu, Paris, Sagittaire, 1946.
- (2) Id., Ici et Maintenant, Gallimard, 1964.
- (3) Id., L'Homme et l'Enfant, Souvenir, Journal, Paris, 1968.
- (4) Id., Théâtre II, Paris, Gallimard 1955.
- (5) APOLLINAIRE G., Chroniques d'art (1902-1918). Paris, Gallimard, 1960.
- (6) ARAGON L., Anicet ou le panorama, Paris, Gallimard, 1921.
- (7) Id., Traité du style, Paris, Gallimard, 1928.
- (8) Les Collages, Paris, Hermann, 1965.
- (9) ARTAUD A., Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Tome I, 1956, Tome II, 1961.
- (10) 10- BARTHES R., Théâtre Populaire, No. 8, 1er mars, 1956.
- (11) 11-BECKETT S., Dante ... Bruno ... Joyce, in Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress, Paris Shakespeare et Cie, 1929.
- (12) 12-Id., Proust, Londres, Chatto and Windus, 1931.
- (13) 13-Id., Three dialogues, Transition Forty-Nine, Décembre, 1949.
- (14) 14-BEHAR H., Jarry, le monster et la marionette, Larousse, coll. "Thèmes et text ", 1972.
- (15) 15- BEHAR H., Le Théâtre Dada et Surréaliste, Gallimard, 1979.

- (16) 16- BOISDEFFRE P., Les écrivains français d'aujourd'hui, PUF, 1979.
- (17) 17- BRETON A., Les Pas perdus, Paris, Gallimard, 1924.
- (18) 18- Id., Point du Jour, Paris, Gallimard, 1934.
- (19) 19- pl Anthologie l'humour noir, Paris, Sagittaire, 1940.
- (20) 20- Id., Manifestes du surréalisme, Paris, Pauvert, 1962.
- (21) 21- Id., Le Surréalisme et la peinture, Paris, Gallimard, 1965.
- (22) 22- CHASSE C., Dans les coulisses de la ploire: d'ubu Roi au Douanier Rousseau. Paris, N. R. C., 1947.
- (23) 23- CORVIN M., Le Théâtre nouveau en France. Paris, P. U. F., 1963, coll. " Que sais-je".
- (24) 24- DHOMME S., Des auteurs à l'avant-garde du Théâtre, dans Cahiers Renaud-Barrault, No. 13, Octobre 1955, coll. L'Action théâtrale.
- (25) 25-DOMENACH J. M., Le retour du tragique, Seuil, Paris. 1967.
- (26) 26-DORT B., Théâtre Populaire, 1er Mai, 1956.
- (27) 27-Id., Théâtre public, éd. du Seuil, 1967.
- (28) 28-DUPLESSIS Y., Le surréalisme, PUF, 1950.
- (29) 29-DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., Le Théâtre contemporain culture et contre-culture, Larousse, coll. "tt" 1974.
- (30) 30-FERRY J., Une etude sur Raymond Roussel. Paris, Arcanes, 1953.
- (31) 31-GROSSVOGEL D., Four Playwriths and a prostscript, Cronell University Press. 1962.

- (32) 32-IONESCO E., Notes et Contre-Notes, Gallimard, 1962.
- (33) 33-Id., Entretiens avec Claude Bonnefoy, Belfond, 1966.
- (34) 34-Id., Journal en miettes, Mercure de France, 1967.
- (35) 35-Id., Présent Passé ... Passé Présent, Mercure de France 1968.
- (36) 36-Id., Découverts, Genève, Albert Skira, 1969
- (37) 37-JACQUART E., Le Théâtre de dérision, Gallimard, 1974.
- (38) 38-JOTTERAND F., Georges Ribemont-Dessaigns. Seghers, 1966.
- (39) 39-KOTT J., Shakespoare notre contemporain, Payot, Paris, 1962.
- (40) 40-LACOTE R., Tristan Tazara. Paris Seghers, 1952.
- (41) 41-LAMONT R., La farce métaphysique de Samuel Beckett, in "Samuel Beckett, configuration critique 8" 1964.
- (42) 42-LEBEL J. J., Entretiens avec Julian beck et Judith Malina, Living Théâtre, Belfond, 1969.
- (43) 43-MAGNY O., Samuel Beckett et la Farce métaphysique, dans "Cahiers Renaud-Barrault" No. 44, Octobre, 1963.
- (44) 44-MARCEL G., La Crise du Théâtre et le crepuscule de l'human- isme, dans La Revue théâtrale, No. 39, 1958.
- (45) 45-MIGMON P., Le Théâtre contemporain, Hachette, 1969.
- (46) 46-ONIMUS J., Beckett, coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, Paris, 1968.
- (47) 47-PIA P., Apollinaire par lui-même, Paris, Le Seuil. 1958. coll. "Ecrivains de toujours".

- (48) 48-PRONKO L., théâtre d'avant-garde, Denoël, et L. C. Pronko, 1963.
- (49) 49-RAILLARD G., ARAGON. Paris, éd. universitaires, 1964, coll. "Classiques du XXe siècle".
- (50) 50-ROUSSEL R., Comment l'ai écrit certains de mes livres, Paris. Lemerre, 1935.
- (51) 51-SERREAU G., Histoire du "nouveau-théâtre". Paris, Gallimard, 1966, coll. "Idées".
- (52) 52-STYAN J. L., The Dark Comedy, Cambridge University Press, 1962.
- (53) 53-TZARA T., Le surréalisme et l'après-guerre. Paris, Nagel, 1947.
- (54) 54-TZARA T., Sept manifestes Dada, Lampisteries. Paris, Pauvert, 1963.
- (55) 55-VERNOIS P., La Dynamique Théâtrale d'Ionesco, Klincksieck, Paris, 1972.
- (56) 56-WELLWARTH G., The théâtre of protest and paradox, New York Press, 1964.

٣ - مراجع أخرى:

- (1) BEAUDELAIRE CH., Les Fleurs du Mal.
- (2) Id., Oeuvres Posthumes et Correspondances, éd. E. Crépet, 1887.
- (3) Id., Curiosités esthétiques, E. Crépet, 1868.
- (4) BERNANOS G., Lettre aux anglais, 1942.
- (5) BLOCH J. R., La Nuit Kurde, 1925.
- (6) Id., Offrande à la politique, 1933.
- (7) Id., Naissance d'un ailleurs, 1938.
- (8) CHAR R., Commune presence, 1978.
- (9) CHARMET R., Dictionnaire de l'art contemporain, Larousse, 1965.
- (10) Dictionnaire des Oeuvres contemporaines de tous les pays, Laffont-Bonpiani, 1968.
- (11) ELLUL J., Les Révoltes contre la Révolution, Calmann-Lévy.
- (12) FRENAUD A., Haeres, 1982.
- (13) JOUVE P-J., La Vierge de Paris, 1944.
- (14) LEMAITRE H., Dictionnaire Bordas de littérature française, 1985.
- (15) MASSON L., Délivrenous du mal 1942.

- (16) Id., poèmes d'ici, 1943.
- (17) Id., Chroniques de la grande nuit, 1943.
- (18) MENDEL G., De la crise de generation, Payot, 1960.
- (19) Id., Four décoloniser l'enfant, Payot, No. 242.
- (20) Id., -Pour une autre société, Payot, 1962.
- (21) Id., La Révolite contre le père, Payot, No. 197, 1968.
- (22) Id., La chasse structurale, Payot No. 328, 1965.
- (23) MILLET K., La Politique du Mâle, Stock, 1970.
- (24) MONTAIGNE M., Essais, Livre II.
- (25) PALOCZI-HORWATH G.,-Le Soulèvement mondial de la Jeunesse, Laffon, 1978.
- (26) PARAF P., Les Grandes Contestations de l'histoire, Payot, Paris, 1973.
- (27) PARTURIER F., Y a-t-il encore des homes ? Albin Michel, 1980.
- (28) RABELAIS F., Le Quart Livre.
- (29) Id., Le Cinquième Livre.
- (30) RIMBAUD A., Une saison en enfer, 1873.
- (31) SIMON A., Dictionnaire du théâtre français contemporain, Larousse, 1970.
- (32) VAN TIEGHEM PH., DICTIONNAIRE des literatures, 3 volumes, PUF, 1968

مراجعة لغوية: محمود عبد الرازق

إشراف فني: محمود مراد

ألفريد جازي - أبولينيير - ألبير بيرو - إيفان غول - رمون روسيل -
تريستان تزارا - ريبيمون ديسني - جوليان طورما - آراغون - بيريه -
سوبو - ياغليف - كوكتو - أرتو - فيتراك - ديسنوس - سالاكرو -
بيكاسو.

كل هذه الأسماء التي نعرف بعضها ونسمع عن بعضها الآخر
ونجهل كل شيء عن معظمها. كيف أعلنت معارضتها للتقاليد
الجامدة والأعراف الراسخة في سبيل إرساء قواعد المسرح الجديد.
أو المسرح المعاصر. أو المسرح الطبيعي. أو مسرح اللا معقول؟!
ذلك هو السؤال الذي يحاول هذا الكتاب أن يقدم الإجابة عنه. في
إطار تمرد الفنان وثورة الفنون. المعارضة الأزلية الأبدية.

تلك المعارضة التي ليست في الحقيقة سوى شكل من أشكال
المعارضة الكثيرة التي تتسم بها الحياة الإنسانية والوضع
البشري بصفة عامة. بدءًا من أنتيجون وسقراط. حتى حركات
التمرد الطلابية التي بلغت ذروتها في مايو 1968م في باريس
معقل الفن والفنانين.

كل هذا وغيره في هذا «المسرح الجديد» الجديد على المكتبة
العربية.